

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NICOLLE TANER DE LIMA

**A REPRESENTAÇÃO DA FEBEM E DO MENOR INFRATOR EM
“PIXOTE: A LEI DO MAIS FRACO”, DE HECTOR BABENCO**

CURITIBA

2013

NICOLLE TANER DE LIMA

**A REPRESENTAÇÃO DA FEBEM E DO MENOR INFRATOR EM
“PIXOTE: A LEI DO MAIS FRACO”, DE HECTOR BABENCO**

Monografia apresentada à disciplina de Estágio Supervisionado em Pesquisa Histórica, como requisito parcial para a conclusão do Curso de Licenciatura e Bacharelado em História, do Setor de Letras e Humanas, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Dennison de Oliveira.

CURITIBA

2013

AGRADECIMENTOS

Durante toda a minha permanência nesta Universidade, conheci muitas pessoas incríveis que me ajudaram a superar algumas dificuldades, que me fizeram sentir acolhida, me ajudaram no meu amadurecimento, não só acadêmico, possibilitando que eu me entendesse como sujeito na História, *da* História – é a estas pessoas que eu gostaria de agradecer aqui.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Dennison de Oliveira, por aceitar orientar esta pesquisa e por me fazer sentir que estava levando minha pesquisa na direção certa, e também por responder tão prontamente meus email e recados.

A alguns professores desta instituição de ensino, Professora Joseli e Professora Marcella, que em suas aulas me fizeram perceber que eu fiz a escolha certa, que é isto que eu quero fazer. Às professoras Renata e Ana Paula, pelos anos de orientação no PET-História, e que me permitiram ter um contato maior com a vida acadêmica e com a pesquisa histórica. Ao nosso professor substituto, Sereza, por suas aulas cheias de referências de quadrinhos e filmes, cheias de sugestões de livros, por ter me feito refletir que é possível uma escrita comprometida, mas de forma acessível a todos.

Gostaria de agradecer também às meninas da Casa da Estudante Universitária de Curitiba, principalmente às moradoras do 7º andar: vocês fizeram com que me sentisse vivendo mesmo em um lar, nesta terra estranha. Kedma, Taís, Amandinha, Stefanie e Vanessa, obrigada por tudo, levarei vocês comigo minha vida inteira. À Priscila, Talyta e Kiany, as melhores *véias* que uma ceuquiana poderia ter!

Nem só de livros se faz uma vida na universidade... a vivência também está por outros cantos, lugares, viagens, no pátio, na cantina; em um jogo de ogrobol, nas organizações de eventos, nas discussões políticas e de gênero, na divisão de cafés e cervejas. Por isso e por muito mais, agradeço aos meus companheiros de GRR – o melhor – e aos meus colegas de curso e de campus. Vocês com certeza fizeram da minha estadia e da minha graduação, muito mais divertida e importante. Aproveito para agradecer meus companheiros de estádio (do grandioso Coritiba Foot Ball Club) e minhas colegas de handebol, Tati e Dai – quando eu penso em exemplos de superações, amigos, é em vocês que penso... vocês são verdadeiros referenciais para mim, obrigada por tudo.

Há algumas pessoas com as quais passei juntos muitos momentos da graduação, muitos desde o trote, sendo muitas noites em claro terminando trabalhos e provas, conhecendo suas histórias e contando-lhes a minha. Luis Fernando, obrigada por todo o apoio quando estava em pânico com apresentações, trabalhos e com esta monografia e outros projetos, por me dar conselhos, por ler meus textos e sempre me ajudar em tudo o que precisei. Vagner e Hellen, obrigado por me fazerem pensar sobre outros vieses – por mais que não sejamos tão próximos, tenho muito carinho por vocês. Ingrid, Carmem, Fernanda, Anna, Raissa, Analu e Vanessa – obrigada por todos os cafés, por me fazerem sentir querida, e serem as melhores pessoas que eu podia escolher para dividir segredos, fofocas e tortas de banana.

A você, Edson, companheiro de pouco tempo, mas que aparenta ser muitos meses mais – obrigada por todo o carinho e por ser tão prestativo, por me ajudar nos momentos de desespero, com mimos e sorvete. Você tem sido muito importante, me incentivando a sonhar mais alto e, parafraseando um pensador rondoniense, tem se tornado o que de mais especial eu poderia desejar.

A meu pai, Abilio, sua companheira Celia, e maninha Alexia, por sempre estarem presentes nos dias em que fujo de tudo e por me escutarem e compreenderem. Obrigada por todas as tardes regadas a bom som e conversas em volta de uma mesa, ainda que estas tardes tenham se tornado raras (e sinto muito por isso).

Aos meus avós, Irene e João, que por mais que seja para eles complicado entender o que eu faço aqui e algumas das minhas escolhas e opiniões, sempre me ofereceram suporte para continuar. Vó, sinto saudades. Aos meus tios e tias, principalmente à minha madrinha Regina, que me auxiliou nos primeiros meses de faculdade, quando ainda não possuo bolsa ou auxílio algum, e à minha tia Nancy, por sempre me oferecer apoio emocional e carinho.

Às três pessoas mais importantes da minha vida, minha mãe Maristela e minhas irmãs, Natasha e Helen: esta monografia é para vocês, em agradecimento por toda a sua luta, mãe, e ao incentivo, carinho, risadas e reflexões que me fizeram ter – amo vocês.

RESUMO

A presente pesquisa visa compreender a representação do menor infrator e da FEBEM, no filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco*, de Hector Babenco, de 1980, visando também contribuir para o debate acerca das relações entre Cinema e História, e o uso do audiovisual enquanto fonte histórica, buscando compreender a especificidade da narrativa fílmica e analisando as suas diferenças com a linguagem escrita da História. Baseados principalmente nos trabalhos de Robert Rosenstone, historiador de cinema estadunidense, esta pesquisa analisa o filme em seus próprios termos e busca compreendê-lo como fonte legítima para o estudo da História, e neste caso, para analisar a representação do menor e das instituições de reclusão para Babenco e sua crítica social acerca da reclusão no período de produção do filme. Procuramos também compreender quais os motivos para que o filme se tornasse sucesso de público e crítica no Brasil e exterior, e causasse tanta polêmica nos representantes da Funabem, a Fundação Nacional do Bem Estar do Menor, fundação esta responsável por colocar em prática as diretrizes da Política Nacional do Bem Estar do Menor e administrar as unidades estaduais, as FEBEM's.

Palavras-chave: Cinema, Menor Infrator, Fundação do Bem Estar do Menor.

Sumário

1. Introdução.....	7
2. Cinema e Sociedade: o Cinema como Fonte para a História	11
2.1 – Um Novo Objeto: Legítimo?	11
2.2. – A Representação.	17
2.3 – O Filme Como Narrativa Histórica: Análises Possíveis	19
3. O menor carenciado, abandonado ou infrator: a FEBEM	27
4. Pixote – a Lei do Mais Fraco: a FEBEM e o menor.....	48
4.1 – “Pixote – a Lei do Mais Fraco” – o filme	48
4.1.1 Parte I.....	48
4.1.2. Parte II	49
4.1.3. Parte III.....	58
4.2. Pixote em livro: “A Infância dos Mortos”	61
4.3. Análise	63
4.3.1. Elementos Externos de Análise	63
4.3.1.1 - Contexto de Produção.....	63
4.3.1.2. Produção, Recepção e Contexto	66
4.3.2. Elementos Internos de Análise	72
4.3.2.1. O menor, a instituição - no filme.....	73
5. Considerações Finais.....	86
6. Lista de Fontes	88
6.1. Fonte Primária:	88
6.2 Fontes Secundárias:.....	88
7. Referências Bibliográficas	89

1. Introdução

A presente pesquisa teve início no fim de 2010, quando tive a oportunidade de cursar uma disciplina sobre audiovisuais brasileiros realizados no século XXI, ministrada pelo Prof. Dr. Dennison de Oliveira, orientador desta monografia. O filme que escolhi para análise, foi o longa-metragem “O Contador de Histórias”, produzido em 2009, de direção de Luiz Villaça, e conta a história de Roberto Carlos Ramos, que foi entregue à FEBEM pela mãe. Poder analisar este filme me fez pesquisar mais sobre as unidades de internação e suas representações no cinema. Foi assim que chegamos à “Pixote – a Lei do Mais Fraco”, de Hector Babenco¹, de 1980.

“Pixote” é um filme brasileiro de 1980, do gênero drama, dirigido por Hector Babenco e é baseado no livro “Infância dos Mortos”, de José Louzeiro. Conta a história de Pixote, um menino de rua, apanhado pela polícia e entregue à Febem. Em nossa análise, compreendemos que o longa-metragem possui dois momentos distintos, além de uma introdução: o primeiro aborda a institucionalização de Pixote e o cotidiano na unidade de internação e o segundo, a vida nas ruas depois da fuga.

A primeira parte do filme narra o momento da internação do menino, o encaminhamento para a unidade da FEBEM. Já na primeira noite na instituição, Pixote presencia uma agressão sexual (praticada por meninos mais velhos a um interno novo); as cenas filmadas em um antigo abrigo de menores são muito ricas para análise, visto que narram o cotidiano do interno desde como são recepcionados, visitas, camaradagem e aspirações dos internos, jogos de futebol, brincadeiras dos meninos à rebeliões, uso de entorpecentes, violência dos bedéis e funcionários, o dia-a-dia na escola, no refeitório, no banho... Também narra a corrupção de alguns policiais e bedéis que levam menores para assaltar – em um desses assaltos, um desembargador é morto e sob a pressão da imprensa, os policiais incriminam um dos menores, que de tanto apanhar da polícia, morre. Para esta morte, os funcionários incriminam um dos internos, que se revolta e também acaba por falecer no instituto - a violência explode no reformatório, seguida de uma fuga – Pixote está entre o grupo.

Inicia-se então, a segunda parte do filme: Dito, Lilica, Chico e Pixote encontram Cristal que lhes oferece a oportunidade de traficar cocaína no Rio de Janeiro e depois

¹ Diretor, roteirista e produtor, Babenco nasceu na Argentina e obteve a nacionalidade brasileira em 1977. Diretor de “Lucio Flávio, o passageiro da agonia” (1977), “Carandiru” (2003), “O Passado” (2007). Informações obtidas em: <http://www.imdb.com/name/nm0002199/>

aplicam o golpe do “suadouro” – em acordo com uma prostituta, os clientes atraídos são assaltados pelo grupo. Neste trecho do filme, temos contato com as aspirações e planos do grupo, cujos membros desejam ser ricos, bandidos respeitados e se vingar daqueles que um dia foram seus algozes. Um a um os meninos se vão: ou morrem, ou deixam o grupo.

Quando foi lançado, o filme gerou muita polêmica: se por um lado foi sucesso de público e crítica, por outro causou indignação nos representantes da FUNABEM,² como ressaltava Campos, em seu artigo “Pixote: a infância brutalizada”.³ Na década de 1990, em um novo lançamento do filme, obteve bastante repercussão, teve exibição e grandes platéias fora do Brasil, foi indicado ao Globo de Ouro, na categoria de melhor filme estrangeiro, categoria também vencida no prêmio NYFFC 1981 (New York Film Cicle Awards, EUA) e Babenco recebeu o Leopardo de Prata, no Festival de Locarno, Suíça, em 1981 e no Festival de San Sebastian 1981 (Espanha), recebeu o Prêmio OCIC.

Mesmo não sendo um tema novo,⁴ percebemos a repercussão do filme é um dos principais motivos para estudá-lo: por que o audiovisual teve tanto público, reverberação e fomentou tantos debates? Este filme pode ser considerado uma fonte? A presente pesquisa analisa então, a representação da FEBEM,⁵ a Fundação do Bem-Estar do Menor, e do menor abandonado e/ou infrator sob a tutela do Estado no longa-

² A FUNABEM é criada em 1964, e é o órgão que dará a origem à FEBEM. Fundada em 1973, a FEBEM tinha como objetivo “(...) planejar e executar programas de atendimento integral ao menor carente, abandonado ou infrator, cumprindo e fazendo cumprir as diretrizes da política nacional do bem-estar do menor”. (GUIRADO, 1980, 31) (SILVA, 1997, 35)

³ CAMPOS, A. L. V. **Pixote: a infância brutalizada**. In: SOARES, M. C. A História vai ao cinema. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. P. 118

⁴ Na Itália, o tema já estava em voga em 1946: Vítimas da Tormenta (Sciuscià), De Vittorio De Sica, conta a história de dois meninos engraxates que após cometerem um futo, são presos em um reformatório.. Ainda na fase silenciosa do cinema, a violência estava presente na cinematografia brasileira, como em *Os estranguladores do Rio* (1906), *Rocca, Carleto e Pegatto na casa de detenção* (1906), *Dioguinho* (1916), entre outros; em 1955, o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, mostra meninos que vendem amendoim no Rio de Janeiro – entre estes, alguns se obrigam a praticar pequenos delitos.

⁵ Na época de lançamento do filme, a instituição era denominada FUNABEM. Entretanto, adotamos o nome FEBEM, pois é esta a denominação presente no imaginário do brasileiro até hoje, apesar do fato de que agora é chamada Fundação CASA em São Paulo, CEJ na Paraíba (Centro Educacional de Jovens), como podemos perceber nesta manchete: “Rebelião na FEBEM de São Paulo”, de 21.01.2012.(disponível em: <http://agentesocioeducativo.blogspot.com.br/2012/01/rebeliao-na-febem-de-sao-paulo.html>)

metragem,⁶ visando também contribuir para o debate acerca da relação entre Cinema e História.

No primeiro capítulo, intitulado *Cinema e Sociedade: o Cinema como fonte*, procuramos contextualizar e explicitar os principais autores que contribuíram para o debate historiográfico acerca as relações entre História e Cinema, sobre o uso do Cinema como fonte pelos historiadores, visto nossa fonte principal ser um produto audiovisual. As discussões sobre o cinema como fonte para a História são acirradas no momento em que percebemos as diferenças entre a linguagem escrita e o audiovisual. Rosenstone, diante desses debates, propõe que o filme seja entendido como uma forma legítima de representação da História, e que este seja julgado e avaliado em seus próprios termos, visto que a escrita fílmica da História em muito se difere da escrita da História, pois apresenta diferentes limites e especificidades. Cada mídia possui sua linguagem intrínseca e condicionantes inerentes ao seu gênero.⁷ É nesse sentido que encaminhamos nossa pesquisa, identificando e problematizando a linguagem fílmica e relacionando as dessemelhanças entre esta e a linguagem escrita do discurso histórico.

Para Rosenstone e Guynn⁸, dois importantes teóricos sobre o Cinema como fonte para a História, mais importante do que história que o filme narra, é a forma como narra – o que privilegia exibir em detrimento de outros aspectos ou cenas; como foi produzido, por quem, como, se foi ou não patrocinado; quem é o diretor, quais suas intenções, como tematiza, descreve e delimita os eventos - e em que momento histórico foi produzido, como se deu sua recepção e crítica.

Neste capítulo também foram realizados alguns adendos acerca desta relação, principalmente no que diz respeito à verdade na história, à ficcionalização desta, visto a desconfiança dos filmes históricos por parte dos historiadores se referirem geralmente ao fato de que os audiovisuais romaneariam a História e não seriam tão contundentes e

⁶ A opção pela nomenclatura ‘menor’ segue como na nota acima: Percebemos que apesar das modificações no termo menor, que inicialmente significaria somente a responsabilidade penal e a questão etária, e depois ser relacionado àqueles pelos quais o Estado seria responsável – apesar de que, em nosso trabalho, parece ser mais recorrente o uso do termo quando se trata do infrator ou possível criminoso – e a despeito da superação das mais diversas políticas de internação e doutrinas que o tratam como réu, vítima, como ‘em situação irregular’, que consideram em maior ou menor teor as condições sociais da criança, o termo menor parece ser dirigido com mais periodicidade ao possível criminoso ou criminoso.

⁷ ROSENSTONE, R. **Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History**. Harvard University Press, 1998.

⁸ GUYNN, Willian. **Writing History in Film**. New York, Routledge, 2006. Pp. 1-80.

verdadeiras como a história escrita nos livros, e com maior ênfase na questão da *Representação*, conceito bastante utilizado pela historiografia brasileira recente.

No segundo capítulo, *O menor carenciado, abandonado ou infrator: a FEBEM*, realizamos um levantamento sobre as principais políticas públicas direcionadas ao menor, e como se deu o estabelecimento e manutenção deste termo, bem como a mudança de significados e categorias que o menor se enquadraria, e de permanências, principalmente no que diz respeito à criminalização da criança pobre e do entendimento de que a família desestruturada e o abandono culminariam na criminalidade.

A descrição e análise do filme, a partir de elementos externos, contextualizando sua produção e contexto, além da análise dos elementos internos, como a narrativa, partindo da intenção de se compreender a representação do menor e da FEBEM, são realizadas no terceiro capítulo, *Pixote – a Lei do Mais Fraco: a FEBEM e o menor*.

Nas *Considerações Finais*, realizamos um balanço entre os objetivos almejados e as conclusões desta pesquisa, em que procuramos compreender o filme como fonte, e através dele nos questionar sobre a situação do menor institucionalizado no contexto em que o longa-metragem foi produzido.

2. Cinema e Sociedade: o Cinema como Fonte para a História

“A história se faz com documentos escritos, sem dúvida. Quando eles existem. Mas ela pode fazer-se, ela deve fazer-se sem documentos escritos, se os não houver. Com tudo o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, à falta das flores habituais. Portanto, com palavras. Com signos, com paisagens e telhas. Com formas de cultivo e ervas daninhas. Com eclipses da lua e cangas de bois. Com exames de pedras por geólogos e análises de espadas de metal por químicos. Numa palavra, com tudo aquilo que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, significa a presença, a atividade, os gostos e as maneiras de ser do homem..” (...) “ Se não houver estatística, nem demografia, nem nada: iremos responder com a resignação a essa carência? Ser historiador é, pelo contrário, nunca se resignar. É tentar tudo, experimentar tudo para preencher as lacunas da informação. É explorarmos todo o nosso engenho, eis a verdadeira expressão.”⁹

2.1 – Um Novo Objeto: Legítimo?

As discussões sobre o cinema como fonte para a História são acirradas no momento em que percebemos as diferenças entre a linguagem escrita e o audiovisual. Este é um debate bastante recente, visto que o audiovisual somente há pouco é visto por grande parte dos historiadores como uma fonte legítima – esta legitimidade é questionada principalmente quando deparamos com as diferenças de linguagem entre a narrativa escrita e a fílmica. Neste primeiro capítulo, nos propomos a contextualizar e explicitar os principais autores que contribuíram para o debate historiográfico acerca as relações entre História e Cinema, sobre o uso do Cinema como fonte pelos historiadores, visto nossa fonte principal ser um produto audiovisual.

Segundo Cristiane Nova, somente a partir de 1970 que o filme passou a ser considerado uma fonte de investigação possível para a História. Para esta autora, isso se deve principalmente a reformulações sobre os conceitos e métodos historiográficos, que foram iniciadas com a Escola dos Annales.¹⁰

José Carlos Reis considera que a principal contribuição desta corrente historiográfica, que se constituiu em torno do periódico francês *Annales d'histoire économique et sociale*, foi repensar o tempo¹¹ – entendê-lo como uma construção

⁹ FÈBVRE, Lucien. **Combates pela História II**. Lisboa: Editorial Presença, (1977). P. 213

¹⁰ NOVA, Cristiane. **O Cinema e o Conhecimento da História**. P. 1. Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/o3cris.html>

¹¹ Para Reis, a principal renovação proposta pelos Annales foi a representação do tempo histórico. Anterior a essa renovação, a história conhecia as mudanças humanas no tempo. A partir dessa revisão, que se fez necessária quando ocorre a aproximação da história e das ciências sociais, o tempo é encarado

histórica e redimensioná-lo para a pesquisa histórica. Entretanto, os Annales trouxeram à tona outros questionamentos e propostas metodológicas, não só acerca da duração dos acontecimentos, mas na definição deste e do fato histórico, no fazer historiográfico rumo à interdisciplinaridade,¹² no repensar o que seria uma fonte histórica, na definição de uma história-problema, em oposição à narrativa...¹³

Na História-problema, proposta por este movimento, é o problema e não a documentação a origem da pesquisa. O fato histórico não é “dado”, é o historiador que o constrói, a partir de seu presente, interrogando o passado. Esta nova História reconhece a impossibilidade de se narrar os fatos “tal como se passaram”, o historiador formula hipóteses, escolhe as fontes, interroga, conceitua, questiona e deixa claro de onde fala... Uma “(...) *história conduzida por problemas e hipóteses, por construções teóricas elaboradas e explícitas, é, sem dúvida, uma ‘nova história’*”.¹⁴

Neste sentido, ocorre uma renovação também do conceito de fonte histórica: a documentação será agora, massiva, serial, referente à vida cotidiana das massas anônimas. Os Annales propõem a utilização de todo tipo de fonte: as cartas, os ofícios, são substituídos por certidões de batismo, óbito, casamento, contratos... e adiante, com a ajuda da arqueologia, se utilizará a cultura material como fonte documental.

Segundo Reis:

“Essa abertura e ampliação do campo das fontes históricas estão inteiramente associadas, por um lado, ao projeto da ‘história problema’, pois não há mais a ‘tirania’ da heurística, mas a construção de problemas e hipóteses, no início da pesquisa. É o problema posto que dará a direção para o acesso e construção dos corpus necessários à

como uma abstração, uma construção necessária – é desconsiderada a sucessão de eventos e assimilada a ideia de simultaneidade, que é a dominação da assimetria entre passado e futuro. É diante desses debates que os Annales, e Braudel em particular, construíram o conceito de “longa duração”, a superação do evento.

¹² Reis afirma que é a partir da aproximação entre a História e as Ciências Sociais – e depois, Geografia, Antropologia, Psicologia, etc - que se constitui o debate acerca da renovação do conceito do tempo. Houve, também, uma revisão e reconstrução do conceito de homem, de humanidade. Para os Annales, o homem não é só sujeito, potente criador da história, ele é também objeto, feito pela história. A partir dessas renovações teórico-metodológicas, ocorre uma modificação no campo de análise da história: a história tradicional privilegiava a “história acontecimental”, o homem aparecia na política, nos grandes líderes; a *nouvelle histoire* enfatizará o “não acontecimental”, o campo econômico-social-mental.

¹³ REIS, José Carlos. **Escola dos Annales – A inovação em História**. São Paulo. Paz e Terra, 2000. 2ª edição.

¹⁴ *Idem*, p 74.

verificação das hipóteses que ele terá suscitado, o que devolve ao historiador a liberdade na exploração do material empírico.”¹⁵

Se o historiador, ao questionar e investigar um documento escrito, uma carta, um testemunho, uma obra de arte, que produz a fonte, por que não poderia questionar um produto audiovisual? Por que este tipo de documento não é legitimado, ou demorou tanto a ser, pela historiografia se, como apontou Kornis, já havia indícios desses debates desde 1920, por que os historiadores atentaram a tal inquietação em maior número, somente nas décadas de 1960 e 1970?¹⁶

Segundo esta autora, um dos problemas no reconhecimento do valor documental do cinema durante estas décadas esteve atrelado à identificação da imagem por ele produzida com a verdade obtida pelo registro da câmera. Já em 1920, Siegfried Kracauer, jornalista, foi um dos primeiros a escrever sobre o assunto, e entendia que o cinema era uma das únicas formas a se registrar a realidade sem deformá-la.¹⁷

Com a negação de que a imagem do filme seria o reflexo do real, principalmente a partir da década de 1960, os historiadores e cineastas começam a debater uma metodologia de análise do filme como documento, com foco especialmente na natureza da imagem. Devido a expansão das salas de exibição e da televisão, Kornis afirma, a partir das considerações de Pierre Sorlin, que

“(...) o impacto produzido pela criação e difusão da televisão, que colocou as imagens no espaço doméstico, fez com que os cientistas sociais não mais pudessem ignorar o mundo da câmera.”¹⁸

Marc Ferro escreve, em 1968, *Société du XX siècle et histoire cinématographique*, artigo no qual critica o culto excessivo ao documento escrito, ressaltando a demanda de se pensar a análise de uma fonte não tradicional e que muito podia acrescentar no conhecimento do passado.¹⁹ Ferro também é o primeiro escritor a tratar a relação Cinema-História a ser publicado no Brasil – seu artigo “*O filme, uma*

¹⁵ *Idem*, p 78.

¹⁶ KORNIS, Mônica Almeida. **História e Cinema: um debate metodológico**. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 241.

¹⁷ KORNIS, 241.

¹⁸ *Idem*, 242.

¹⁹ *Idem*, *Ibidem*.

contra-análise da sociedade?” foi publicado na coletânea *História: novos objetos* em 1976.

Neste artigo, Ferro explicita que a recusa inicial dos historiadores em analisar o cinema se dá por uma hierarquização das fontes: o cinema não seria merecedor de ser analisado, uma atração banal não merecia habitar o campo historiográfico:

“Sem vez nem lei, órfã, prostituindo-se para o povo, a imagem não poderia ser uma companhia para esses grandes personagens que constituem a Sociedade do historiador: artigos de leis, tratados de comércio, declarações ministeriais, ordens operacionais, discursos.”²⁰

Para o historiador francês, depois do triunfo da imagem, esta entrou na era da suspeita – ao querer se impor como um discurso verdadeiro foi imediatamente contestada, principalmente por ter tentado substituir o texto escrito, que para o autor de *Cinema e História*, é superestimado pelos historiadores, que o vem como única forma possível de narrar a história.²¹

Outra questão sobre a qual Ferro disserta é a argumentação dos historiadores em não estudar os filmes, já que as imagens sofrem distorções, manipulações, e não estariam inclusas no projeto de busca da verdade que a História se propõe a realizar:

“Além do mais, como se fiar nos jornais cinematográficos quando todos sabem que essas imagens, essa pretensa representação da realidade, são selecionáveis, modificáveis, transformáveis, por que se reúnem por uma montagem não controlável, um truque, uma falsificação. O historiador não poderia apoiar-se em documentos desse tipo. Todos sabem que ele trabalha numa caixa de vidro, .eis minhas referências, minhas hipóteses, minhas provas.. Não viria ao pensamento de ninguém que a escolha de seus documentos, sua reunião, a ordenação de seus argumentos têm igualmente uma montagem, um truque, uma falsificação.”²²

A questão da subjetividade parece ser levantada por Ferro antes mesmo de se tornar recorrente na historiografia; outra questão seria a da verdade. Para Paul Ricoeur, a História organiza os fatos a partir de fragmentos, e a partir desses fragmentos, não se pode reconstituir o que aconteceu *como* este aconteceu. Deve-se recorrer à *imaginação*,

²⁰ FERRO, M **O Filme, uma contra análise da sociedade?** in: NORA, Pierre (org.). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1975. P. 4.

²¹ FERRO, M. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 2010. Tradução de Flávia Nascimento. P 10.

²² FERRO, M. *Op Cit*, 1975. p 4.

para preencher estas lacunas, e para dar forma a este passado. Mas dar forma, afirma, não é reconstituir ou reconstruir.²³

Segundo Michel de Certeau, a história não diz a verdade, ela constrói legitimidade. Sobre a oposição ficção-história, afirma que essa dicotomia é construída pois a narrativa institui algo de real – afirmar que a ficção remete ao imaginário, ao imaginado, e a história ao verdadeiro, seria falso, pois construído assim como o discurso historiográfico – não nega, portanto, a pretensão de se chegar ao real, mas para ele, a História é incapaz de fazê-lo. Para Kant, para saber se há verdade é preciso saber se o conhecimento é possível; para ele, o conhecimento é resultado de uma relação cognitiva que inclui sujeito e objeto e a verdade seria aquilo que um sujeito humano, em linguagem humana, pode formular com alguma segurança sobre objetos bem delimitados. Se há discurso, há sujeito; se há sujeito, há construção.²⁴

Estes argumentos respondem à questão da dicotomia entre história e cinema, na medida em que a deslegitimação da fonte audiovisual se dava a partir da ideia de que esta não correspondia ao real, à verdade que a história busca, recorrendo à imaginação para preencher suas lacunas. Para Ricoeur, a História e a Ficção emprestam uma à outra vários elementos que se confluem – a história se serve da ficção para refigurar o tempo e também ao contrário, e usa de elementos ficcionais e literários para se tornar mais inteligível e palatável. Para Paul Veyne, a história seria um “romance real”, visto que se vale de fatos reais, mas tece uma narrativa, a partir da organização destes.²⁵

O argumento da ficção para não se estudar os filmes é refutado, portanto, quando percebemos o papel da imaginação na narrativa histórica: podemos pensar que o nosso ‘preencher de lacunas’, como afirma Ricoeur, nada mais é do que organizar esses fatos em uma narrativa, que não pode deixar de recorrer à imaginação.

Para Robert Rosenstone,²⁶ a aversão dos historiadores pelos filmes

²³ Anotações pessoais da exposição em sala, na disciplina Tópicos Especiais em Teoria da História, ministrada pelo professor Clóvis Gruner.

²⁴ REIS, J.C. **História e verdade: posições**. 2010 p. 154.

²⁵ Anotações da aula expositiva ministrada pelo Prof. Dr. Clovis Gruner - 10.05

²⁶ “Robert Rosenstone é professor catedrático de História do California Institute of Technology, autor de diversos livros e artigos, muitos dos quais sobre a relação cinema-história, além de dois estudos históricos que foram transformados em filmes. Um destes é o famoso *Reds*, superprodução hollywoodiana, dirigida por Warren Beatty, em 1981. Recentemente estive em Salvador participando das comemorações dos dez

históricos pode estar contida no fato de que, por muito tempo, o trabalho do historiador foi considerado um empreitada empírica, que fazia certas afirmações - e verdadeiras! - sobre o passado. Para Rosenstone, o preconceito com o uso dos filmes também está relacionado à ideia de que a História mostra o real. Mas afinal, questiona, o que é a realidade? Os historiadores esperam que o filme histórico conte a verdade:

"Mas que verdade? A verdade factual, a verdade narrativa, a verdade emotiva, a verdade psicológica, a verdade simbólica? Pois não há apenas uma única verdade histórica - na na página impressa nem certamente na tela."

Qual a diferença entre a escrita da história, os livros didáticos, aulas expositivas e os filmes? Para ele, o que está nos livros também não é o real. As semelhanças entre as páginas impressas e os filmes

"(...) referem-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais do passado e, ao mesmo tempo, compartilham do irreal e do ficcional, pois ambos são compostos por conjuntos de convenções que desenvolvemos para falar de onde viemos." ²⁷

O fato de que o cinema é enxergado por muitos historiadores, e espectadores também, como entretenimento, ²⁸ não diminui a validade da fonte: para Rosenstone, o cinema também é sinônimo de história séria. A televisão e o cinema transmitem histórias, e afetam o modo como enxergamos o passado. ²⁹ É o que afirma Hobsbawn ao apontar que o cinema iria influir "(...) *na maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo*". ³⁰ Rosenstone afirma que as mídias visuais são o principal transmissor de história pública na nossa cultura e que ao invés de excluí-las, tratando como entretenimento, seria mais sensato admitir o fato que

"(...) vivemos em um mundo moldado, mesmo em sua consciência histórica, pelas mídias visuais e investigar exatamente como os filmes trabalham para criar um mundo histórico." ²⁹

anos da Oficina Cinema-História, onde percorreu sobre a relação dos cineastas com a história, destacando o diretor Oliver Stone." Disponível em: <http://www.oohodahistoria.ufba.br/robertrosenstone.php>

²⁷ ROSENSTONE, Robert A. **A história nos filmes, os filmes na História**/ Robert A Rosenstone; tradução de Marcello Lino - São Paulo: Paz e Terra 2010, p 14.

²⁸ *Idem*, p 15

²⁹ *Idem*, p 18

³⁰ KORNIS, *Op Cit*, pg. 14.

Pensando então que o filme não é o reflexo imediato do real, seria então uma fonte legítima, que traria não só o visível, mas o não-visível³¹, permitindo que se entendesse a sociedade que o produziu e recepcionou – o filme seria então uma representação do real?

Se afirmamos que o filme adquiriu status de fonte historiográfica, que “qualquer reflexão sobre a relação cinema-história toma como verdadeira a premissa de que **todo filme é um documento**, desde que corresponde a um vestígio de um acontecimento que teve existência no passado”,³² como então um audiovisual pode ser analisado pela História?

2.2. – A Representação.

Segundo Dominique dos Santos, em seu artigo “Acerca do conceito de representação”, o termo tem sido de uso recorrente na historiografia brasileira e nos trabalhos acadêmicos em geral. Sua crítica ocorre no sentido de que, para o autor, este conceito tem sido usado discriminadamente e não tem sido debatido, sendo usualmente associados a Roger Chartier e Carlo Ginzburg.³³

Não é nossa intenção neste trabalho discutir exaustivamente o conceito, até por concordar com Santos no que diz respeito à complexidade do termo:

“(…) se por um lado, há quem sugira que os historiadores não devem deixar de lado as problemáticas oriundas das dimensões filosóficas do conceito de representação, pois se trata de um conceito fundamental para a teoria da história (Falcon, 2000), por outro, há quem defenda que o termo seja simplesmente abandonado, que devemos parar de mencioná-lo devido à sua complexidade (Mayo, apud: Pitkin, 1967: 6)”;³⁴

no entanto, buscaremos em poucas linhas delinear os principais pesquisadores que difundiram o uso da *representação* e definir qual o propósito de se utilizar dela para tratar dos filmes e dos menores em *Pixote*.

³¹ FERRO, M. *Op Cit.*, 14

³² NOVA, C. *Op Cit.* P 6

³³ SANTOS, Dominique. **Acerca Do Conceito De Representação**. Revista de Teoria da Historia Ano 3, Numero 6, dez/2011 Universidade Federal de Goiás 27.

³⁴ *Idem*, 28.

Um dos autores mais utilizados para se tratar da representação, é Roger Chartier. Em seu livro *A história cultural entre práticas e representações*, publicado em 1990, e do texto “O mundo como representação”, em 1991, o historiador francês procura defender que, com a crise nas ciências sociais, é necessário se pensar outras abordagens para a História, que ajudassem a

“(…) reformular a maneira de ajustar a compreensão das obras, das representações e das práticas às divisões do mundo social que, conjuntamente, significam e constroem.”³⁵

O conceito de representação pode ser entendido para Chartier rejeita o que Carvalho denomina “tirania do símbolo”:

“(…) Chartier renuncia ao que chamarei aqui de tirania do símbolo. A tradição idealista neokantiana, nomeada por Chartier em Cassirer e Panofsky e na antropologia simbólica norte-americana – isto é, Clifford Geertz e, por extensão, Robert Darnton –, considera todos os signos, atos e objetos como “formas simbólicas”. O “mundo como representação” construído nessa vertente tenderia a tornar-se unitário, sistêmico (CHARTIER, 1990, p. 19-20).³⁶

Com isso, “as representações são entendidas como as classificações e divisões que organizam a apreensão do mundo social como categorias de percepção do real;” seriam variáveis dependendo da classe social que a representa e da que a apreende, mas sempre são forjadas pela classe dominante.³⁷ Portanto:

“As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas.”³⁸

Segundo Santos, Denise Jodelet é a maior divulgadora da obra de Serge Moscovici, um dos principais expoentes sobre este conceito. Ela propõe que o conceito de representações sociais de Moscovici seja utilizado como alternativa de análise dos fatos sociais. Santos então, afirma que:

“A teoria das representações sociais se interessaria, dessa forma, por compreender como os indivíduos, inseridos em seus respectivos grupos sociais, constroem, interpretam, configuram e *representam* o

³⁵ CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. p 17. Texto publicado com permissão da revista *Annales* (NOV-DEZ. 1989, Nº 6, pp. 1505- 1520).

³⁶ CARVALHO, A **Representação segundo Roger Chartier**. Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005. P 147.

³⁷ *Idem*, 149

³⁸ *Idem*, 149.

... mundo em que vivem. Assim entendidas, as representações sociais são sintetizadores das referências que os diversos grupos fazem acerca do que conseguem apreender de suas vivências sociais inseridos no tempo e espaço.”³⁹

Ciro Flamarion Cardoso foi um dos críticos brasileiros ao uso do conceito de representação. Para o autor, o conceito é muito reducionista e tende à simplificação, pois reduzem o pensamento “científico” a “meras representações”.⁴⁰ Segundo Santos, Helenice da Silva Rodrigues parece concordar com Cardoso, entretanto, não com críticas tão severas e sugerindo que o conceito seja aprofundado no diálogo com outras disciplinas.⁴¹

Gustavo Blázquez escreve que nos dicionários de língua portuguesa o significado de representação é construído em torno de quatro eixos. Seriam o do “ato ou efeito de tornar presente”, “patentear”, “significar algo ou alguém ausente”; o da “imagem ou o desenho que representa um objeto ou um fato”; o de “ interpretação, ou a performance, através da qual a coisa ausente se apresenta como coisa presente”; e do “aparato inerente a um cargo, ao status social”, “a qualidade indispensável ou recomendável que alguém deve ter para exercer esse cargo”...⁴² Em nossa pesquisa, consideramos o segundo e terceiro eixos, ou seja, por representação entendemos a interpretação e performance, seja pela imagem esboçada no filme, seja pela interpretação dos atores e condução dos roteiristas e diretores, que tentam tornar presente o ausente, que tentam trazer significado a um fato.

2.3 – O Filme Como Narrativa Histórica: Análises Possíveis

Como vimos, Siegfried Kracauer, jornalista, foi quem trouxe os primeiros elementos para se pensar o cinema, já em 1920. Entretanto, Kracauer pensava a imagem do cinema como um reflexo do real, que superava a fotografia, pois não sofria manipulações e seria a melhor forma de registrar a história, pois não a deformaria.⁴³

³⁹ SANTOS, 35

⁴⁰ *Idem*, 36. (Cardoso, 2000: p. 21).

⁴¹ *Idem*, 36

⁴² *Idem, Ibidem*, citando Blasquez

⁴³ KORNIS, *op Cit.* n 242.

Para Ferro, é a partir *Nouvelle Vague* que é difundida a ideia de que uma arte estaria no mesmo patamar com as outras e que também seria produtora de um discurso sobre a História.⁴⁴ O autor considera que o filme ajuda na constituição de uma contra-história – uma história não oficial, que poderia expressar a memória dos vencidos, dos dominados, e criaria o acontecimento:⁴⁵

“Um outro aspecto importante em seus trabalhos é a afirmação de que o filme é um agente da história, e não só um produto. Ferro demonstra como os filmes, através de uma representação, podem servir à doutrinação e ou à glorificação.”⁴⁶

O filme não seria só um produto, mas uma agente da história e da consciência social, no que diz respeito à essa doutrinação e glorificação, ou à crítica destas, e ao fomentar os debates sobre certos acontecimentos e afirmações. Para ele, a análise de cinema se dividiria em se compreender o visível e o não-visível – este sendo a maior contribuição dos filmes para a história, visto que o filme excede seu conteúdo.⁴⁷

O autor defendia então a ideia de que para se analisar o um filme se deveria entender o elementos do filme (planos, temas, enredo) juntamente do que não é o filme (autoria, produção, público, regime político). Ferro estaria menos próximo então da semiologia, da história do cinema, da estética: na busca do não-visível, ele quer compreender a inserção do filme em uma determinada sociedade:

“Seu objetivo é examinar a relação do filme com a sociedade que o produz/consume, articulando entre si realização, audiência, financiamento e ação do Estado, isto é, variáveis não-cinematográficas (condições de produção, formas de comercialização, censura etc.), e a própria especificidade da expressão cinematográfica.”⁴⁸

O estudo do documentário, para o autor, se daria inicialmente pela crítica aos documentos utilizados na produção, e na análise das imagens, procurando compreender

⁴⁴ Ferro, M. Idem. 1975, p 10.

⁴⁵ *Idem*, p 11.

⁴⁶ KORNIS, *op cit*, 243.

⁴⁷ *Idem*, 244.

⁴⁸ *Idem, Ibidem* 244.

se houve modificação ou alteração nestas, a partir do estudo das tomadas, ângulos, número de câmeras, quantidade da ação...⁴⁹ Na análise do filme de ficção, Ferro

“(...) confere importância às características da sociedade que o produziu e o consome e da própria obra, além da relação entre os autores do filme, a sociedade e o próprio filme.”⁵⁰

Pierre Sorlin concorda, em partes, com os apontamentos de Ferro. Segundo Rosenstone, Sorlin considera que os filmes, em última instância, são todos ficcionais. Entretanto, ele não só sugere o filme que reflete só a sociedade em que foi produzido, mas também sim o conhecimento histórico que se tinha na época de produção:

"exatamente como os as narrativas históricas escritas, os filmes não devem ser julgados em relação ao nosso conhecimento ou às nossas interpretações atuais de um tópico, mas sim em relação ao entendimento histórico da época em que foram realizados." ⁵¹

Para Kornis, Sorlin procura definir os parâmetros para a análise fílmica, recusando o filme como reflexo da realidade. Defendendo o uso da semiótica – entendendo cada imagem e cada aspecto como um signo, e procurando compreender sua significação, o autor alega que cada historiador deve ter seus critérios próprios de análise, entretanto, o audiovisual deve ser examinado como um artefato acabado, na combinação de elementos visuais, sonoros e os efeitos produzidos por estes aspectos. ⁵²

Para se analisar um filme, para Sorlin, é necessário então, justapor os códigos do filme e os códigos da sociedade – e assim este seria uma fonte. Suas análises também buscam nas fontes tradicionais a comparação com o que se passa no filme: sua afirmativa é então que as imagens não são a realidade, mas expressam uma visão do mundo que as cerca. ⁵³

A historiadora Natalie Zamon Davis propõe que a análise do filme seja realizada a partir de três elementos: a Gênese do filme, a Sinopse e o Julgamento. A Gênese consiste em pensar quem teve a ideia para o filme, quais as fontes utilizadas, como os produtores o levaram para a tela e quais as intenções; a Sinopse destaca os

⁴⁹ *Idem*, 245.

⁵⁰ *Idem, Ibidem* 245.

⁵¹ ROSENSTONE, R. *Op Cit*, p 17.

⁵² KORNIS, *Op Cit*, 246

⁵³ *Idem*, p 247.

personagens e acontecimentos, e desvios do registro histórico; e o Julgamento é a análise de porque dar importância ao filme e o que poderia ser modificado para se tornar mais valioso como obra histórica.⁵⁴

Davis questiona em seus trabalhos qual seria o potencial dos filmes para falar do passado de maneira significativa. A crítica de Rosenstone à Davis, vai no sentido de que para o autor, ela cobra dos cineastas serem historiadores, mas esquece-se que ser historiador é uma atividade apreendida e que esses cineastas, em boa medida, já podem ser considerados historiadores, ao passo que já confrontam documentos e arquivos.⁵⁵

É neste sentido que se encaminham as exposições de Robert Rosenstone. Afirma que o historiador tem procurado o cinema, não só para transmitir o passado aos estudantes, mas para a cultura como um todo, entretanto tentam encaixar os filmes históricos às convenções da história tradicional: as críticas aos filmes geralmente são feitas sobre a exatidão de detalhes, adesão aos fatos históricos, adequação da música, atores e figurino, à época retratada, e a visão acadêmica ambiciona a adesão aos fatos, sendo que um filme necessita de enredo, interpretações, muito mais do que um amontoado de fatos, precisa de um narrar histórico de que seja realizado de "*maneira poética e metafórica*"⁵⁶

Rosenstone utiliza-se dos trabalhos de Hayden White e Ankersmit para tratar do poder da metáfora, que para eles é muito mais interessante do que a dimensão literal ou factual;⁵⁷ para o autor, nós historiadores, devemos aprender a interpretar novas linguagens, novas práticas; deveríamos entender o que é possível na tela, vistos as restrições midiáticas, econômicas, políticas e não esperar que os filmes façam o que os livros fazem, ou que achamos que eles fazem - mostrar fatos com exatidão, que apresentem vários lados de uma questão, que sejam um espelho da realidade extinta:

"Como as narrativas históricas escritas, os filmes não são espelhos que mostram uma realidade extinta, mas construções, obras cujas regras de interação com os vestígios do passado são necessariamente diferentes

⁵⁴ ROSENSTONE, *Op Cit*, p 48.

⁵⁵ *Idem*, p 54.

⁵⁶ ROSENSTONE, R. 56-60

⁵⁷ *Idem*, 60.

das obedecidas pela história escrita." ⁵⁸

Para ele, todos nós estamos condicionados a ver a história como uma coisa sólida, mas a história é um gênero de escrita, uma série de gêneros, cada um com convenções e práticas que servem para definir o tipo de passado colocado nas páginas impressas. A micro-história, a biografia, os estudos de casos, grande ou pequena narrativa, história quantitativa... todos esses gêneros, para o autor, incluindo o filme têm por objetivo a tentativa de tornar o passado significativo para nós no presente. ⁵⁹

A comparação entre filmes e a história escrita, para Rosenstone, ainda vai além, pois trabalhar com a história é selecionar vestígios, dar a eles o status de fatos, e uni-los na descrição de eventos - uma narrativa ou argumento histórico seleciona apenas certos vestígios - para um diretor de um filme, às vezes é necessário enfatizar fatos também, e para satisfazer as demandas, às vezes é necessário ir além da constituição dos fatos, e começar a inventar alguns desses fatos. Para o autor, a invenção dos fatos não é o ponto fraco dos filmes, mas uma importante parte de sua força, pois sem elas o filme teria uma forma solta e muito menos capaz de tornar o passado interessante. ⁶⁰

Os processos de invenção para Rosenstone consistem em: *Encenação*; *Compreensão* ou *condensação* de personagens ou momentos históricos; *deslocamentos*, que seriam as mudanças de um acontecimento de um período para o outro; *Alterações*, onde personagens realizam ações ou expressam sentimentos que fossem de uma figura diferente ou de ninguém; *Diálogo*, e *personagens* baseados em figuras históricas reais que se tornam uma invenção na tela, por causa do ator. Para ele, o drama por si só comprime os eventos que aconteceram ao longo do tempo em um estreito intervalo:

“Somente o filme tem essa habilidade em justapor imagens e sons com seus cortes rápidos de novas seqüências, dissoluções, desaparecimentos, acelerações e câmara lenta da qual se pode esperar se aproximar da vida real, da experiência cotidiana de idéias, palavras, imagens, preocupações, distrações, decepções sensoriais, motivações conscientes e inconscientes e emoções. Somente o filme pode prover uma adequada reconstrução empática para nos transportar a como

⁵⁸ *Idem*, 62

⁵⁹ *Idem*, 63

⁶⁰ *Idem*, 63-4

historicamente as pessoas testemunharam, entenderam e viveram suas vidas. Somente o filme pode recobrir todo passado vivido”⁶¹

Este autor propõe então, que o filme como uma forma legítima de representação da História, seja julgado e avaliado em seus próprios termos, visto que a escrita fílmica da História em muito se difere da escrita da História, pois apresenta diferentes limites e especificidades: cada mídia possuiria sua linguagem intrínseca e condicionantes inerentes ao seu gênero. O autor se propõe a pensar um método de como interpretar e entender esse mundo visual do passado.

Primeiramente, o filme deve ser pensado como, seguindo os preceitos de Ferro, uma testemunha de seu tempo, ou seja, as imagens, a temática, trejeitos de personagens e escolha de atores, estão relacionados ao contexto de produção de filme - o que significa não só a necessidade de contextualizar o produto audiovisual historicamente, mas entender de que forma o filme foi feito, por quem foi patrocinado, se é independente ou não, como foi a escolha dos atores (pesquisa que geralmente se pode realizar através da ficha documental do filme e entrevistas posteriores). Compreender seu contexto de produção também nos permite questionar se havia ou não demanda por aquela temática específica, e através de críticas e dados de visualização de filmes, número de cópias e espectadores nos cinemas, se obteve ou não sucesso nas salas de exibição e pela crítica, etc.

Compreender seu contexto de produção e também por quem o filme foi patrocinado permite analisar de por que, apesar da liberdade criativa dos diretores e roteiristas, alguns temas e cenas foram deixados de lado em detrimento de outras temáticas e abordagens – o filme deve se relacionar - ou, pelo menos, não afrontar – com os valores e interesses dos seus financiadores. Os custos de produção também permitem avaliar qual o lucro que a produção obteve.⁶²

Os estudos de recepção, para o historiador Dennison de Oliveira, são indispensáveis para entender a relação entre os autores, o filme e a sociedade na qual foi produzido. Para isso, é de extrema importância procurar pela crítica do filme, expressas em sites, colunas e artigos em jornais e revistas, especializados ou não, cartas dirigidas à esse tipo de imprensa, tanto quanto pesquisar a frequência nas salas de cinema, distribuição por estas salas, número de cópias vendidas e também de reedições e

⁶¹ ROSENSTONE, R.A. **History on Film/Film on History**. Harlow, California Institute of Technology, 2006. Tradução de Dennison de Oliveira. P 26

⁶² Oliveira, Dennison. **Cinema e Moral sexual no Brasil**. Projeto CAPES. Pg 20.

remasterizações.⁶³

A linguagem cinematográfica – edição, montagem, fotografia, sonoplastia, efeitos especiais – é o que, na narrativa fílmica, impacta, contribui ou delimita a importância de um dado acontecimento ou fato. Compreender quais temas e imagens estão sendo privilegiadas em detrimentos de outras, através da análise destes recursos cinematográficos, pode nos ajudar a entender o posicionamento de seus autores, e da sociedade em que vivem e onde foi produzido o filme, visto que

“(...) as imagens ali retratadas – e isso também é válido tanto nos filmes de ficção quanto documentários – foram construídas e, nesse sentido, serão sempre parciais, direcionadas e interpretativas dos eventos e épocas que descrevem.”⁶⁴

Destes autores, Robert Rosenstone é o que mais se aproxima com nossa abordagem metodológica no estudo de “Pixote: a Lei do Mais Fraco”. A temática do menor não é nova em jornais e revistas, muito menos nos filmes brasileiros: “*Pixote*” não foi o primeiro filme a tratar do internamento e criminalidade infantil; ainda na fase silenciosa do cinema, a violência estava presente na cinematografia brasileira, como em *Os estranguladores do Rio* (1906), *Rocca, Carleto e Pegatto na casa de detenção* (1906), *Dioguinho* (1916), entre outros⁶⁵; em 1955, o filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio 40 graus*, mostra meninos que vendem amendoim no Rio de Janeiro – entre estes, alguns se obrigam a praticar pequenos delitos.⁶⁶ Mesmo não sendo um tema novo,⁶⁷ percebemos que essa repercussão do filme é um dos principais motivos para estudá-lo: por que o audiovisual teve tanto público, reverberação e fomentou tantos debates? Estas questões sobre recepção e crítica (*Pixote* ganhou vários prêmios fora do Brasil), e como esta temática está incutida no sentido explícito e implícito do filme, através do roteiro, condensação de personagens, movimentos de câmera e outros elementos da linguagem cinematográfica, ou seja, compreender a representação do

⁶³ Oliveira, *idem*. 21

⁶⁴ *Idem*, 20.

⁶⁵ RAMOS, P. R. **A imagem, o som e a fúria: a representação da violência no documentário brasileiro**. Estud. av. v.21 n.61 São Paulo set./dez. 2007

⁶⁶ HAMBURGER, E. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo**. Novos estud. - CEBRAP no.78 São Paulo Julho 2007

⁶⁷ Na Itália, o tema já estava em voga em 1946: *Vítimas da Tormenta* (Sciucsià), De Vittorio De Sica, conta a história de dois meninos engraxates que após cometerem um futo, são presos em um reformatório.

menor e da instituição de internação, a partir da abordagem de Rosenstone, é o que nos propomos compreender nesta monografia.

3. O menor carenciado, abandonado ou infrator: a FEBEM

Com o Estatuto da Criança e do Adolescente, as crianças e menores passaram a ser reconhecidos juridicamente como ‘sujeito de direitos’, passaram a ter assegurados seus direitos e são esclarecidos seus deveres, além das definições do que cabe ao Estado, aos pais e à comunidade. Entretanto, em jornais e outras mídias, o termo menor ainda é recorrentemente usado – geralmente no que se refere aqueles adolescentes e jovens que cometeram alguma contravenção penal, e com ele uma série de preconceitos e estigmas. Compreender as mudanças no uso do termo e nas políticas públicas voltadas para esta clientela é essencial para pensarmos qual menor está sendo representado em Pixote – a Lei do Mais Fraco.

Segundo Londonõ, pode-se notar a frequência do termo menor no vocabulário jurídico brasileiro já no fim do século XIX e início do XX: a palavra menor como criança e jovem era somente usada para assinalar limites etários. No fim do século XIX, para este autor, os juristas brasileiros parecem “descobrir o menor”, nas crianças pobres e abandonadas: crianças que povoavam as ruas e mercados e praticavam pequenos delitos, muitas vezes, frequentando a cadeia - sendo chamados de menores criminosos.⁶⁸ Logo após a Independência do Brasil, os termos *menor* e *menoridade* foram também utilizados na determinação da idade, como critério que definia a responsabilidade penal.⁶⁹

Em sua pesquisa, o autor observa que através dos jornais, revistas, discursos jurídicos, se definiu uma imagem do menor como pobre, totalmente desprotegida moral e materialmente pelos seus pais, seus tutores, o Estado e a sociedade. A partir de 1920, o termo menor passa a se referir à *"criança em relação à situação de abandono e marginalidade, além de definir sua condição civil e jurídica e os direitos que lhe correspondem"*.⁷⁰ Para o autor, este novo termo possivelmente se relacionaria com uma nova atitude perante a criança – quais seriam então as mudanças que o termo assinalaria?

⁶⁸ LONDOÑO, Fernando Torres. **A Origem Do Conceito Menor**. Em: Del Priore, Mary (org) História da Criança no Brasil. São Paulo: Contexto, 1991 - (Caminhos da História). p 134-135.

⁶⁹ *Idem*, 130-131.

⁷⁰ *Idem*, 129

Desde o período colonial até a crise do Império, as “políticas” para as crianças, em sua maioria, se relacionavam com a medicina: práticas higienistas e de combate à mortalidade infantil, também pautadas pela ideologia cristã de caridade, para se amparar a infância órfã e abandonada.⁷¹

Durante os séculos XVI e XVII, são discutidas várias questões acerca da infância, definições legais e práticas assistencialistas.⁷² Nota-se então, a ideia de que a criança é diferente do adulto, é uma “semente do futuro”,⁷³ uma etapa da construção de um homem; a criança não se pode prover sozinha, e a partir da primeira infância lhe é cobrado outro tipo de comportamento, voltado à aprendizagem.

Trindade ressalta que, apesar do fato da infância ter sido debatida durante esses séculos, e no Brasil com grande influência dos escritos franceses e italianos, havia distinção no trato com as crianças: a criança rica (a quem se destina a Educação) e a criança pobre, crianças negras e brancas e entre as de sexo masculino e feminino.⁷⁴

Para as mães que tivessem dificuldades de criar os filhos, sendo por motivo financeiro ou de ilegitimidade do filho, na maioria das vezes, a solução era a Roda dos Expostos:

“No Brasil dos séculos XVIII e XIX o abandono e exposição dos recém-nascidos foi freqüente nas principais cidades e vilas, levando à instalação das rodas. A trajetória e especificidade dessa instituição foi objeto de vários estudos, com destaques para os clássicos de Russel-Wood e Mesgravis, respectivamente, sobre a Bahia e São Paulo. Esses autores encontram as rodas sendo mantidas pelas Misericórdias, também chamadas Santas Casas, e constataam as precariedades da instituição. Assim, a roda, instrumento destinado a preservar o anonimato da caridade cristã na Idade Média, passou a ser utilizada

⁷¹ RIZZINI, Irene. **Crianças e Menores: do Pátrio Poder ao Pátrio Dever. Um Histórico da Legislação para a Infância no Brasil (1830-1990)**. In: : PILOTTI, F. e RIZZIN, I. A Arte de Governar Crianças: a História das Políticas Sociais, da legislação e da Assistência à Infância no Brasil. Rio de Janeiro: IIDN, Ed. Um. Santa Úrsula, Amais livrara e editora. 1995. P 105.

⁷² TRINDADE, J. **O abandono de crianças ou a negação do óbvio**. Rev. bras. Hist. vol.19 n.37 São Paulo Sept. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100003.

⁷³ Termo usado por SANTOS, já citado, sobre a visão de preocupação que proporcionavam os futuros adultos.

⁷⁴ TRINDADE, pg. 4.

para acolher recém-nascidos abandonados, em muitos casos ilegítimos, ‘frutos do pecado’.”⁷⁵

Portanto, a Roda, que tinha sido criada para que nessa fossem colocadas doações, passa a ser um instrumento de abandono, principalmente de recém-nascidos. As Casas de Misericórdia, ou Santa Casa, eram mantidas pela caridade e pela Igreja Católica.

Durante o século XIX, há o reconhecimento do abandono como problema social e propostas de filantropos e reformadores sociais para se frear o número de abandonos. Surge então, a prática do abandono com nome da mãe conhecido, inclusive com seu endereço, coincidindo com uma regulamentação – exigiam-se dados precisos sobre o nascimento da criança, mas isso não ajudou a decair o número de abandonos, visto que o número de crianças nestas instituições continuava crescendo.⁷⁶

Mais do que o menor, existia o "filho de família" e o "órfão". Em caso de abandono, normalmente este ficava aos cuidados das Santas Casas ou de particulares. Ao completar 07 anos, esta instituição o encaminhava ao Arsenal da Marinha, Exército, aos Seminários ou a ordens religiosas. Na segunda metade do século XIX, é mais comum a entrega dos órfãos a familiares ou a outras pessoas.⁷⁷

Apesar da discussão sobre assistência estar presente desde o Segundo Império, no qual a assistência religiosa era a mais presente, a partir do início do século XX, a preocupação dos intelectuais e juristas foi motivada principalmente pelo aumento da criminalidade infantil.⁷⁸ Para Londoño, o interesse pela menoridade por parte dos juristas coincide com a introdução das ciências ditas positivas, que introduzem a puericultura por parte dos médicos, e também ao desejo de copiar os europeus e americanos como uma forma de participar dos avanços do progresso; procuravam, então nas legislações de outros países modelos e exemplos a serem seguidos, interessando-se principalmente por instituições existentes para recluir e disciplinar as crianças infratoras

⁷⁵ *Idem*. Pg 8.

⁷⁶ TRINDADE, *Op Cit*, pg. 9.

⁷⁷ LONDOÑO, *Op Cit*, p131.

⁷⁸ PEREIRA, Welson Luis. **O menor e a Moralização pelo Trabalho: Casa do Pequeno Jornaleiro de Curitiba (1943 a 1962)**. Dissertação de mestrado PGHIS-UFPR. Orientadora Judite Maria Trindade. 2009, p 16

e estabelecimento e função dos tribunais da criança,⁷⁹ visto que os menores que cometiam alguns delitos ficavam detidos em delegacias comuns.

O código penal de 1890 não contribuiu muito para melhorar a situação da criança. Estabeleceu-se em 09 anos o limite mínimo da imputabilidade do agente do crime, já o menor de 14 anos poderia ser punido quando cometesse o crime com discernimento. Entre 09 e 14 ficariam submetidos a um regime educativo.⁸⁰

Apesar de pesquisas apontarem que, ainda que houvesse aumento no número de crimes nas cidades, em decorrência da urbanização, êxodo rural e desemprego, os delitos cometidos por menores fossem de menor agressividade, Santos afirma a frequência de notas na imprensa sobre meninos de rua e vadiagem como problema central (infringindo os artigos 399 e 400 do Código de 1890). Para Santos, os juristas ‘românticos’ desconsideraram as questões sociais e modificações de sociabilidade, estabelecendo a oposição entre lazer e trabalho, crime e honestidade; o aumento de crimes é, então, acompanhado pelo aumento de especialização dos mecanismos de repressão.⁸¹

Para Londono, já se delineia a mudança na terminologia:

“ Na passagem do século, menor deixa de ser uma palavra associada à idade, quando se queria definir a responsabilidade de um indivíduo perante a lei, para designar principalmente as crianças pobres abandonadas ou que incorriam em delitos.”⁸²

Rizzini e Vogel também consideram que o início do governo republicano foi marcado por uma pauta repressiva. A Lei 947 – 29/12/1902, por exemplo, autoriza o governo a reorganizar a polícia e reabilitar profissionalmente os ‘vadios, capoeiras, meninos viciosos’.⁸³

⁷⁹ LONDONO, *Op Cit*, 133

⁸⁰ *Idem*, 131-2

⁸¹ SANTOS, M.A.C. **Criança e criminalidade no início do século**. In: A Arte de Governar Crianças. 213-216

⁸² LONDONO, *Op Cit*, p 144

⁸³ FALEIROS, Vicente de Paula. **Infância e Processo Político no Brasil**. In: PILOTTI, F. e RIZZIN, I. A Arte de Governar Crianças: a História das Políticas Sociais, da legislação e da Assistência à Infância no Brasil. Rio de Janeiro: IIDN, Ed. Um. Santa Úrsula, Amais livrara e editora. 1995. 56.

Esta oposição entre vadiagem e trabalho coincidia com um projeto de nação em que há a revalorização do homem brasileiro e do trabalho, sendo o trabalho como direito e dever, não apenas como um modo de sobrevivência, mas como um meio de servir à pátria, e a vadiagem, como ameaça constante à ordem pública.⁸⁴

Durante as duas primeiras décadas do regime republicano, há uma crescente no que diz respeito à urbanização, a industrialização e, por conseguinte, no aumento demográfico, visto o êxodo rural impulsionado pelas novas oportunidades nas fábricas. Todo o “progresso” que as cidades observavam não era acompanhado pelas condições sociais e habitacionais; mas ladeado pelas ideias de nacionalismo e da dicotomia entre trabalho e vadiagem:

“A deterioração das condições sociais, as modificações das formas e modos de relacionamento, e ainda os diferentes e novos padrões de convívio que a urbanidade impunha a seus habitantes eram ignoradas pelo discurso oficial, que estabelecia a oposição lazer-trabalho e crime-honestidade.”⁸⁵

Para Faleiros, a Proclamação da República representa, ao mesmo tempo, ruptura e continuidade com o Império: “*Ruptura na forma de governo, continuidade no conteúdo*”. Para este autor, a continuidade estaria nas relações clientelistas e coronelistas, onde a troca de favores sustentaria o poder.⁸⁶ A partir desta análise, podem-se descrever as ações políticas para a infância. A continuidade de conteúdo estaria nas práticas médicas e higienistas,⁸⁷ e também na filantropia; entretanto, na República, o Estado toma para si a responsabilidade por estas crianças e há uma ênfase maior na repressão de crianças e jovens pobres. Há, portanto, com a República a articulação dos argumentos de higiene e saúde e segurança pública nas discussões sobre os menores desvalidos e delinquentes— a rua é tida como um local de criminalidade e criança pobre vista como potencialmente abandonada e perigosa;⁸⁸ a família pobre é

⁸⁴ PEREIRA, *Op Cit.* P 08.

⁸⁵ SANTOS, *Op Cit.*, p 215.

⁸⁶ FALEIROS, *Op Cit.*, p. 53.

⁸⁷ A influência dos higienistas pode ser percebida através da criação da Seção de Higiene Infantil do Departamento Nacional de Saúde Pública, bem como na defesa da importância de crianças robustas e do controle do aleitamento materno. (FALEIROS, 1995).

⁸⁸ PASSETI, *Op Cit.*, 355

relacionada com a ignorância e vícios e acusada de ser incapaz de educar e formar as crianças.

Neste sentido, os reformadores propunham a fundação das escolas públicas, asilos, escolas industriais e agrícolas e criação de legislação específica.⁸⁹ O Estado deveria tirar o menor da vida delinquencial, educando-o e integrando-o ao mercado de trabalho:

“A difusão da ideia de que a falta de família estruturada gestou os criminosos comuns (...) fez com que o Estado passasse a chamar para si as tarefas de educação, saúde e punição para crianças e adolescentes”⁹⁰

Em 1902, Bento Bueno, secretário da Justiça, elabora a lei 844 que autorizava o governo a fundar o instituto e uma colônia. Sugeriu então o enclausuramento e correção “dos vadios e vagabundos”, segundo os Artigos 375, 399 e 400 do Código Penal de 1890. O instituto abrigaria criminosos menores de 21 anos e vadios e abandonados até 21, segundo sentença judicial.⁹¹ Em 1903, é fundada então a Escola Correccional 15 de novembro, que visava a regeneração do menor e o seu encaminhamento para o trabalho e em 1908, o Patronato de Menores, criado por juristas, desembargadores e advogados.⁹² Entretanto, só em 1926 é que se cria a primeira escola voltada à reforma destes menores.⁹³

Roberto da Silva divide a evolução do pensamento assistencial voltado à infância em cinco fases: Filantrópica (1500-1874), Filantrópico-higienista (1874-1922), Assistencial (1924-1964), Institucional pós-64 (1964-1990) e Desinstitucionalização (1990 -...). Para ele, o período Filantrópico-higienista é pautado pela assistência majoritariamente filantrópica e relacionada ao cristianismo e à caridade e a fase Assistencial teria seu marco inicial com a criação do Juízo Privativo de Menores, em

⁸⁹ MARTINEZ, Alessandra. ABREU, Martha. **Olhares sobre a Criança no Brasil: perspectivas históricas**. In: RIZZINI, Irene (org), *Olhares sobre a Criança no Brasil – séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Petrobrás_BR- Ministério da Cultura: USU Universitária: Amais, 1997.25.

⁹⁰ PASSETI. *Op Cit*, 348.

⁹¹ SANTOS. *Op Cit* 244.

⁹² FALEIROS. *Op Cit*. 60.

⁹³ *Idem*, 65.

1924,⁹⁴ que atendia à demanda dos juristas e filantropos que discutiam a questão do menor. É a partir desta demanda que Washington Luis, institui o Decreto 17. 943- A, em 12.10.1927, que faz vigorar o Código de Menores.⁹⁵

O Código traz em seu texto a preocupação higienista e correccional disciplinar – extingue a roda dos expostos, mantendo o registro secreto em caso de abandono e estabelece a proteção legal a estes abandonados, proíbe o trabalho de crianças de 12 a 14 anos que não tenham ido à escola, principalmente se o trabalho for noturno e/ou perigoso, prevê a vigilância da saúde da criança, mas promove a repreensão dos vadios e delinquentes.

É com a promulgação do Código de Menores de 1927 que o Estado responsabiliza-se pela internação e pela situação de abandono destes potenciais criminosos,⁹⁶ bem como pela correção destes – anteriormente, estas questões cabiam a institutos privados com o número de vagas limitados para o Estado, e quando detidos, estes menores eram levados a delegacias com presos adultos.⁹⁷

Os primeiros trinta anos da República foram marcados, portanto, por um investimento na criança pobre como potencialmente abandonada e perigosa. Com a Era Vargas e com o advento do nacionalismo, as políticas direcionadas à infância se relacionam mais com a preservação da raça, manutenção da ordem e com o progresso da nação. Há a articulação do Estado com o setor privado: verbas públicas para institutos privados, como o Patronato de Menores, Instituto Sete de Setembro – com a criação, em 1935, do Departamento de Assistência Social, em São Paulo e do Serviço Social de Menores, os cargos de comissário e monitores são privativos de assistentes sociais.⁹⁸

Em 1944, o SAM, Serviço de Assistência ao Menor, novo nome para o Instituto Sete de Setembro, é redefinido, e relaciona-se mais com a questão de ordem social do que com assistência social: incorpora os outros institutos e patronatos, e tem como função:

⁹⁴ SILVA, R. **Os Filhos do Governo**. São Paulo, Ática, 1997. p 41.

⁹⁵ FALEIROS. *Op Cit.* 63

⁹⁶ PASSETI. *Op Cit.* 354-5

⁹⁷ SANTOS. *Op Cit.* 223.

⁹⁸ FALEIROS. *Op Cit.* 67.

“(...) orientar e fiscalizar educandários particulares, investigar os menores para fins de internação e ajustamento social, proceder ao exame médio-psico-pedagógico, abrigar e distribuir os menores pelos estabelecimentos, promover a colocação de menores, incentivar a iniciativa particular de assistência a menores e estudar as causas de abandono.”⁹⁹

A principal atribuição dos juízes é definir o grau de periculosidade no julgamento de menores de 14 a 18 anos. A personalidade do menor era considerada bastante sintomática e se fosse de alta periculosidade, o infrator deveria ser internado, para depois ser reintegrado socialmente.

Para Silva, esta fase Assistencial é marcada pela existência de convenções e tratados internacionais, pelo estabelecimento da assistência como responsabilidade do Estado, pela diferenciação das leis para o menor desassistido e o menor infrator, e pela afirmação do Poder Judiciário no trato das questões da infância.¹⁰⁰

Com a intervenção do Estado as instituições passaram a ser divididas em:

- a) oficiais – mantidas pelo Governo Federal, subordinadas ao Ministério da Justiça e Negócios Interiores.
- b) semi-oficiais – mantidas pelo Estado, mas gerenciadas por civis.
- c) particulares com subsídios do Estado – recebiam os menores encaminhados pelo Juizado, estavam sujeitas à fiscalização e seu regime administrativo poderia sofrer intervenção estatal. Havia também as particulares que não recebiam subsídios, mas sofriam fiscalização.¹⁰¹

O Juizado de Menores seria o responsável por fiscalizar o regime disciplinar e educativo dos internatos.¹⁰² A internação se relacionaria, portanto, ao controle da ordem e a reclusão seria então, o destino daqueles que fogem à normatividade, ditada pela participação na produção.¹⁰³ Neste processo de regeneração, o trabalho é visto como questão fundamental para a integração social.¹⁰⁴ Mantinha-se a

⁹⁹ *Idem*, 68.

¹⁰⁰ SILVA, *Op Cit*, 45.

¹⁰¹ PEREIRA, *Op Cit*, 26.

¹⁰² Faleiros, *Op Cit*, 69

¹⁰³ *Idem*, *Op Cit*, 73.

¹⁰⁴ PASSETI, E. **O menor no Brasil Republicano**. In: Del Priore, Mary (org) *História da Criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1991 - (Caminhos da História). 148-9

ideia de que, se integrada ao mercado de trabalho, abandonaria a vida delinquencial – pretendia-se, então, através da escola e do internato, a educação por meio da obediência e da domesticação das individualidades.¹⁰⁵

Com base no SAM, cria-se no Rio de Janeiro o RPM – Recolhimento Provisório de Menores, em julho de 1954. Entretanto, o SAM não se estabeleceu como modelo por muito tempo, visto que a relação público/privado apresentava problemas: Faleiros cita, por exemplo, os desvios de verbas, a existência de prédios inapropriados e sem higiene, alimentação inadequada, que se deviam principalmente à falta de pagamento do Estado.¹⁰⁶

As críticas ao Serviço de Atendimento a Menores também eram vinham da imprensa e do Parlamento, eram endossadas pela Ação Social Arquidiocesana do Rio de Janeiro e pela União Democrática Nacional, e sugeriam que o SAM alimentava um sistema desumano, ineficaz e perverso, visto a falta de cuidados com os internos e à superlotação.¹⁰⁷ As rebeliões e fugas também eram frequentes, o que levou à criação de um projeto de lei para a existência de um Conselho Nacional de Menores, que teria como membros um presidente indicado pelo Ministro, representantes do Executivo e de outros setores da sociedade e estudiosos; em 1961, o presidente Jânio Quadros pede ao Ministro da Justiça que nomeie uma comissão para investigar o SAM.

Consideradas obsoletas as técnicas de reeducação do SAM e somadas às críticas ao sistema, é dissolvido então este modelo de assistência e é substituído pela FUNABEM, Fundação do Bem Estar do Menor, que teria como função estudar e pesquisar o problema do menor, planejar soluções, orientar, coordenar e fiscalizar as entidades da Política Nacional de Bem Estar do Menor. A PNBEM é apresentada em setembro de 1965, nove meses depois da FUNABEM, segundo a lei 4513 de 01.12.1964.¹⁰⁸

Estas mudanças nas estruturas de gestão e planejamento são derivadas das discussões ocorridas em congressos sobre menores e criminalidade, e acompanham os

¹⁰⁵ PASSETI, *Op Cit*, 355.

¹⁰⁶ FALEIROS, *Op Cit* 73.

¹⁰⁷ *Idem*, 74.

¹⁰⁸ PASSETI, *Op Cit*. 151-155

discursos de juristas e filantropos. Mário Altenfelder, pediatra e integrante da Comissão de Investigação do SAM, sugere que com a FUNABEM, há uma mudança no pensamento acerca do menor, e que a instituição seria diferente das outras, por visar a educação e reeducação, a prevenção, e não a internação.

Passeti, citando Altenfelder, disserta sobre o que se entende por menor e como a relação com a desestruturação familiar ainda se fazia presente nos discursos oficiais. Os menores seriam aqueles que têm seu afastamento do processo normal de desenvolvimento e promoção do indivíduo, que os levariam à conduta antissocial.¹⁰⁹ Este afastamento se daria devido à urbanização, à migração, à comunicação de massa, mas principalmente, pela desestruturação familiar: segundo Altenfelder, o fim da autoridade paterna, a emancipação feminina e o desvirtuamento da religião.¹¹⁰

Para Altenfelder, a PNBEM traria consigo uma mudança na mentalidade de reeducação, pois visava a reintegração deste menor que teria atitudes indesejáveis ao padrão cultural ocidental,¹¹¹ não tendo participação nos bens, serviços e recursos, ou seja, encontrando-se em situação de marginalidade, através da preservação dos elementos e valores que estavam sendo minados pela modernização da sociedade – a integração com a comunidade, a vida familiar, a valorização do rural em detrimento do urbano, a religiosidade.¹¹²

Em meio ao Golpe Militar, a PNBEM propunha uma mudança na estrutura repressiva até então adotada pelo SAM, para uma integrativa com um novo ordenamento institucional, porém, dentro de um governo repressivo:

“Neste contexto repressivo e do Regime Militar, a FUNABEM, que se propunha a ‘assegurar prioridades aos programas que visem a integração do menor na comunidade, através da assistência na própria família e da colocação familiar em lares substitutos, a apoiar instituições que se aproximem da vida familiar e respeitar o atendimento de casa região’ acaba se moldando à tecnologia e ao autoritarismo.”¹¹³

¹⁰⁹ Se pode verificar tais discursos em **FUNABEM, Anos 20**, PP 1984.

¹¹⁰ PASSETI, 1991, *Op Cit*, 155-158.

¹¹¹ *Idem*, 158

¹¹² *Idem*, 159

¹¹³ FALEIROS, *Op Cit*. 76

As diretrizes da PNBEM visavam a amplitude nacional, sem burocracia ou corrupção, como no Sistema anterior, e ressaltavam a internação como último recurso: a internação debilitava a família e era inadequada para um processo de massa.¹¹⁴ Indicava-se, portanto, a reintegração familiar, o fortalecimento econômico e social da clientela desta política, buscando sensibilizar a população e minimizar o abandono de fato.¹¹⁵ As etapas desta ressocialização e recuperação destes menores desassistidos (carentiado ou de conduta anti-social) se dariam através da caracterização do menor e do seu estudo de caso (estudo social, psicopedagógico e exame médico)¹¹⁶, realizadas na triagem (distinção por sexo, se eram carentes ou possuíam condutas antissociais), para então ser aplicado o tratamento, que poderia ser concretizadas via:

- a) Reintegração na família
- b) Reintegração na comunidade
- c) Internação – em casos extremos e em unidades com escala reduzida

A FUNABEM seria então o órgão central e de repasse de recursos; com a Política do Bem-Estar do Menor incentivando a criação de fundações estaduais – em 1973, já são 10 e 2 estão em organização - a FUNABEM seria responsável também pela capacitação das unidades estaduais e transmissão e divulgação da ideologia e metodologia. O órgão paulistano, a FEBEM, foi fundado em 1973, e tinha como objetivo “(...) *planejar e executar programas de atendimento integral ao menor carentiado, abandonado ou infrator, cumprindo e fazendo cumprir as diretrizes da política nacional do bem-estar do menor*”.¹¹⁷

Silva realiza em seu livro uma análise dos dados estatísticos da primeira turma de internos da FEBEM-SP, da qual ele próprio fez parte. Através das fichas cadastrais destes menores, o autor nos revela que 64% dos menores institucionalizados não eram infratores e sim abandonados ou órfãos. A partir deste diagnóstico se pode verificar a

¹¹⁴ O Censo de 1970 informava que o país possuía 93.292.100 habitantes; destes 49.378.200 tinham de 0 a 19 anos, dos quais 1/3 se encontrava em situação de marginalização. (VOGEL, 1995)

¹¹⁵ VOGEL, Arno. **Do Estado ao Estatuto – Propostas e Vicissitudes da Política de atendimentos à Infância e Adolescência no Brasil Contemporâneo**. In: A Arte de governar crianças . PILOTTI, F. RIZZINI, Irene (ORG). A arte de governar crianças: a história das políticas sociais, da legislação e da assistência à infância no Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Interamericano Del Niño: Editora Universitária Úrsula, Amais Livraria e Editora, 1995. 300-306

¹¹⁶ SILVA, R. *Op Cit*, 63

¹¹⁷ GUIRADO, Marlene. **A Criança e a FEBEM**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980, página 31.

regularidade da criminalização do menor abandonado ou órfão no sistema Funabem/Febem.¹¹⁸

A criminalização destes menores, tornados um problema de segurança nacional, dentro do contexto ditatorial em que o Brasil se encontrou entre 1964 e 1985, era uma forma, segundo Silva, de retroalimentar o regime: as instituições fomentariam a criminalidade e esta justificaria a maior repressão; citando Barros, o autor afirma que a violência gerada no interior da sociedade de classes era utilizada para legitimar os aparelhos repressivos, visto que criava uma tensão permanente, procurava despolitizar os atos e criminalizar a sociedade.¹¹⁹

Para Silva, é no período ‘Institucional’, que ele considera de 1964 a 1990, que se deu o processo de *menorização* da criança e que as instituições de internamento para estas se tornaram *totais*: Erving Goffman define uma instituição total como aquele local de residência e/ou trabalho de um número de indivíduos que se encontram em situação semelhante, se encontram separados da sociedade mais ampla por considerável período de tempo. As instituições totais têm característica de “fechamento”, ou seja, possuem uma barreira com o mundo externo (proibições quanto à saída de internos e impedimento de visitas, portões e muros altos), além de que todos os aspectos da vida, seja dormir, estudar, trabalhar, são realizados no mesmo local e em grupo, em uma rígida rotina e na presença de uma autoridade responsável, bem como são regulamentadas e supervisionadas as outras atividades obrigatórias. Nestas instituições, a mobilidade social é limitada e a distância social é prescrita, ou se é o supervisor ou o controlado.¹²⁰

Para Goffman, o controle é estabelecido a partir da regulação sobre as atividades humanas através da organização burocrática. Esta regulação é iniciada com a vigilância, com a administração das necessidades,¹²¹ ou seja, o controle se inicia no

¹¹⁸ SILVA, R. *Op Cit.* p 78

¹¹⁹ *Idem*, 152-156.

¹²⁰ GOFFMAN, E. **Manicômios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. Debates. (trad. Dante Moreira Leite). P 11- 17

¹²¹ *Idem*, 32-33

corpo.¹²² Para Foucault, esta fiscalização é principiada a partir da punição: as penas deveriam diminuir o desejo de cometer o crime, tornando a pena temível. Entretanto, a reclusão tornou-se a principal punição, pois atinge o corpo social, e a um bem de todos: a liberdade – a privação da liberdade é um ritual de controle social através do medo.

O Controle Social, em seu sentido mais amplo, diz respeito aos mecanismos de fiscalização da sociedade civil sobre as práticas públicas, em maior medida, ou privadas, em menor. Seria, portanto, o monitoramento das ações do Estado. As noções de Controle Social se relacionam com a manutenção da ordem – esta entendida como a forma como uma sociedade se organiza.

Para os pragmatistas, a “ordem social” é produto do controle social, e este seria a auto-regulação e a resolução coletiva de problemas, associando-se exclusivamente à manutenção da conformidade social. Bodê, citando John Dewey, afirma que, para este autor, não há sociedade que não produza regras, que visem o bem-estar coletivo e que não se opõem a liberdade individual.

O controle social seria essencial para a manutenção da ordem e da coesão social, visto que regulamenta, ainda que subjetivamente as ações individuais; seria, isto posto, um fruto natural (ou seja: não provocado) da integração e da solidariedade social;¹²³ e a integração do indivíduo produziria o Bem-Estar Social.

A partir dos anos 1960, o Controle Social passa a ser visto como negativo e autoritário - principalmente a partir das contribuições de Michael Foucault ao tema - e estaria relacionado à Segurança Pública, efeito do Controle Social e resultado de um processo de integração social e interação entre os membros de uma determinada sociedade. Entretanto, tem sido usado estritamente como manutenção da ordem por intermédio da justiça criminal.

A esta questão, relaciona-se o Controle Social Perverso. Segundo Berlatto:

“Controle social perverso é um tipo específico de controle social que, utilizando-se de critérios discriminatórios como raça/etnia, classe,

¹²² FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução de Raquel Ramalheite. 37ª edição. Ed. Petropolis; RJ: Vozes, 2009. P 80.

¹²³ BERLATTO, F. **Controle Social Perverso: Análise De Uma Política De Segurança Pública**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná. P. 13

gênero, idade, indumentária e questões geo-espaciais, funciona através de processos de criminalização do Outro.”¹²⁴

O controle social perverso está intimamente ligado a esta noção negativa de controle social, por sua percepção que reduz a manutenção da ordem pelo sistema e justiça criminal e também relacionado ao trato com a questão da criança infratora.

A disciplina seria uma forma de controle social, e um meio de coerção e formação de corpos dóceis, para Foucault. Os corpos dóceis aos quais o autor se refere são corpos passíveis de docilidade, de um esquema de coerção sem folga, para moldá-lo e controlá-lo. A disciplina torna-se necessária para tal procedimento, visando a sujeição, mas acima de tudo, a formação de uma relação que torne o corpo obediente e útil ao mesmo tempo.¹²⁵

Este adestramento seguiria três princípios: a Vigilância Hierárquica, a Sanção Normalizadora e o Exame. O primeiro refere-se ao fato de que a vigilância permite o controle, pois ao vigiar o corpo ocorre uma submissão e o domínio do comportamento; o segundo refere-se ao conjunto de normas, um corpo de leis e de textos que normatizarão a disciplina punitiva – estas leis são estabelecidas a partir da oposição entre permitido e do proibido, traçando também os dispositivos disciplinares e punitivos para aqueles que as transgredirem. Já o Exame é o produto final de todas as técnicas disciplinares, a reunião da vigilância, da sanção, do controle de tempo, de espaço – uma forma de classificar, punir e corrigir.

Na concepção de Foucault, a privação da liberdade, a detenção em forma de encarceramento, a partir do século XIX, será o bem jurídico mais geral das sociedades modernas. A prisão tem, portanto, que cobrar a dívida de uma infração através da exclusão, mas também serve de aparelho técnico-disciplinar, para produzir corpos dóceis e úteis – nota-se então, a importância da disciplina nesse aparelho jurídico, visto seu papel educativo e sociabilizante.

O método de ação na prisão e nessa produção de utilidade e docilidade consistirá no isolamento, no trabalho e na modulação da pena, como valor de troca por

¹²⁴ *Idem*, p 8

¹²⁵ FOUCAULT, M. *Op Cit.* p 132-133

bom comportamento, por exemplo. O indivíduo será, portanto, objeto de relações de poder dentro da lógica de adestramento.¹²⁶

Para Goffman, o internado chega à instituição com uma cultura aparente vinda do mundo da família – uma forma de vida e atividades que seriam aceitas ou naturalizadas pelos familiares. O novato chega com alguma concepção de si mesmo que foi possível devido a algumas disposições sociais estáveis no mundo doméstico, ou no caso dos menores, na rua. Cria-se então uma tensão entre o doméstico e o institucional.

O início de adestramento se dá, então, pelo processo de admissão: coletar a história de vida, fotografar o interno, pesá-lo, medi-lo, enumerar, banhar despir, cortar os cabelos, enumerar bens, dar a ele as roupas de interno... Os processos padronizantes em uma instituição fazem com que o *eu* do interno, como ele se entende, a concepção de si mesmo, seja mortificado.¹²⁷

Esse *eu*, segundo Silva, seria substituído por outra identidade, uma identidade institucional, visto que

“As reminiscências de uma vida sócio-afetiva anterior, o apego a coisas e objetos, a dependência materna, as “manhas e preferências pessoais passam a constituir fatores de dificuldade ao processo de institucionalização.”¹²⁸

É preciso abdicar desses traços anteriores, ou forçar esta renúncia. Na instituição, símbolos, valores e representações contribuem para que esta nova identidade se torne criminosa. Para Silva, quanto maior a idade da criança, mais difícil torna-se esta adequação.¹²⁹ Há a possibilidade de uma adaptação forçada ou fluida, visto a elasticidade de seu comportamento, como afirma sobre o potencial delinquencial destas crianças, ressaltando que

“(...) se tratando de crianças institucionalizadas em ambientes hostis, que exigem delas respostas comportamentais que fundamentam a sua

¹²⁶SANTOS, Juez Cirino. **30 ANOS DE VIGIAR E PUNIR (FOUCAULT)**. Trabalho apresentado no 11º Seminário Internacional do IBCCRIM (4 a 7 de outubro de 2005), São Paulo, SP. Disponível em [HTTP://www.cirino.com.br/artigos/jcs/30anos_vigiar_punir.pdf](http://www.cirino.com.br/artigos/jcs/30anos_vigiar_punir.pdf)

¹²⁷ GOFFMAN, E. *Op Cit.* 25-6.

¹²⁸ SILVA, *Op. Cit.* 164

¹²⁹ *Idem*, 146.

identidade institucional, a permissividade para a manifestação desse potencial delinquencial é muito mais elástica”¹³⁰

ou a possibilidade da ruptura: afirmando seus valores individuais, que seria para ele, um exercício de defender e preservar seus valores adquiridos, esforçado-se para manter sua subjetividade, não sujeitando-se às imposições – o que fica categorizado em uma instituição, considerada por nós *total*, como rebeldia.

Estas formas de oposição podem ser sentidas no cotidiano, no que afeta a carreira moral do menor, no tratamento com os outros internos e com os bedéis, professores e funcionários da instituição, e nos casos extremos como fugas e rebeliões. Na lógica interna destas instituições, com uma estrutura física que contém os corpos, restringe a liberdade e outra estrutura que torna denso o ambiente institucional,¹³¹ a fuga pode ser entendida como uma estratégia de sair da anulação que as instituição impõe.¹³²

Esta anulação do indivíduo dificulta a ressocialização quando este sai da reclusão – a institucionalização teria como efeitos alterações na constituição da identidade, o estigma, a incorporação do sentimento de inferioridade e a redução da autoestima, resultando então na

“(...) incapacidade de viver e de orientar-se fora do quadro referencial tão intensamente projetado pela vida institucional, especialmente quando a vida institucional foi a única fonte de valores e de referências para o indivíduo.”¹³³

Podemos compreender que o propósito da FUNABEM e Fundações Estaduais a partir da leitura de suas diretrizes era ressocializar o menor, e pretendia “*inovar na área dos métodos e processos de ressocializar o menor desassistido (carentes e com problemas de conduta social)*”,¹³⁴ proporcionando tratamento na família e evitando e prevenindo a internação. Para Vogel, é na metodologia que surge uma evidente contradição entre propostas e práticas: o problema do menor só é reconhecido como tal

¹³⁰ *Idem*, 145.

¹³¹ *Idem*, 162.

¹³² *Idem*, 110.

¹³³ *Idem*, 174.

¹³⁴ GUIRADO, M. *Op Cit.* P 20

pelo Estado na medida em que afeta a ordem pública; assim sendo, o Estado investe mais na repressão das manifestações que prejudicariam à ordem, do que na prevenção e meios de se retirar estes menores da situação de risco em que se encontram.¹³⁵

Em 1975, é instaurada uma Comissão de Inquérito Parlamentar que terá efeito de denúncia sobre o sistema de Bem-Estar do Menor e sobre as políticas públicas voltadas a este, a CPI do Menor Abandonado. Segundo esta CPI, havia menores abandonados e/ou carentes em 87,17% dos municípios brasileiros, sendo 1 909 570 abandonados e 13 542 508 crianças carentes, ou seja, vivendo em situação de pobreza excessiva.¹³⁶

Esta Comissão também relatou que, em 1974, havia 111.812 menores detidos por atos antissociais – 83% devido a furtos, 29,02% por homicídios ou tentativas de homicídios, 46,67% devido a delitos sexuais e 49,67% por outro tipo de conduta de infração.¹³⁷ Na publicação destes dados, chamada “A Realidade Brasileira do Menor”, segundo Faleiros, ficam explícitas as denúncias da criminalidade desses menores e as solicitações sobre a segurança, requerendo que fossem repensadas as políticas voltadas à infância.

Devido a esse documento e a debates surgidos em eventos e convenções sobre a infância, em 10.10.1979, é estabelecido o Novo Código de Menores, segundo a Lei nº 6697, que adota a doutrina de situação irregular. O menor poderia estar em situação irregular caso fosse privado de condições essenciais à subsistência, saúde e instrução, por omissão, ação ou irresponsabilidade dos pais ou responsáveis; por ser vítima de maus tratos; caso sofresse perigo moral (exploração ou atitude contrária aos bons costumes); se privado de representação legal ou se tivesse desvio de conduta ou autoria de infração.¹³⁸

¹³⁵ VOGEL, *Op Cit.* 308-309.

¹³⁶ FALEIROS. *Op Cit.* 78-79

¹³⁷ *Idem.* P 79.

¹³⁸ *Idem*, 81.

O Código de 1979 atualizou a política do BEM formalizando a concepção biopsicossocial' do abandono e da infração e explicitou a estigmatização de 'menores' e delinquentes em potencial através da noção de 'situação irregular'.¹³⁹

Para Paseti, apesar da mudança no discurso que acompanharia uma modernização nas instituições e na legislação, o i]mportante para o regime militar e para o PNBEM, era atacar as causas da marginalidade, ou seja, o marginal; o que deveria ser assegurado é a instabilidade institucional. É necessário então o serviço público em defesa da segurança do cidadão,¹⁴⁰ o cidadão de bem, visto que o marginal não se enquadra nesta categoria.

Com a doutrina de situação irregular, o Juiz passa a decidir qual o melhor encaminhamento dado ao menor: assistência, proteção e/ou vigilância. Faleiros afirma que esta estratégia não altera a situação da criança¹⁴¹ - o termo menor passaria então a significar a situação irregular e é entendida por vários autores como um estigma dos jovens e crianças do proletariado pela sua condição de possível infrator.¹⁴² O estigma de interno também acompanha o menor depois de sua saída da casa, visto que *“não se trata mais do menor como ‘desvalido’ ou ‘delinquente’, agora ele é explicitamente classificado, também, como ‘menor perigoso’”*.¹⁴³

A doutrina de situação irregular

“Reiterou o estigma que associa pobreza e miséria a abandono e delinquência e fez do seu espaço uma ‘escola para o crime’ sempre atualizada. As tentativas de fugas, por sua vez, chegaram a ganhar a dimensão de rebeliões em que os internos ateavam fogo nos pavilhões (...).”¹⁴⁴

A imagem que se fazia então das instituições de reclusão serviam também para justificar a repressão e fazer com que se temesse a reclusão, pois *“ao escolher políticas de*

¹³⁹ PASSETI, E. *op cit*, 1991. p 364

¹⁴⁰ PASSETI, E. *Op Cit*, 1991. P 172.

¹⁴¹ FALEIROS, *Op Cit*, 81

¹⁴² PASSETI, E. *Op Cit*, 1991, 175.

¹⁴³ *Idem, Ibidem.*

¹⁴⁴ PASSETI, *op cit*. 1991. 359.

internação para crianças abandonadas e infratoras, o Estado escolhe educar pelo medo”.¹⁴⁵

Outra crítica realizada à internação se relaciona como já citamos, à formação da identidade do menor, visto que a institucionalização:

“(…) absolutiza a autoridade de seus funcionários, vigia comportamentos a partir de uma idealização de atitudes, cria a impessoalidade para a criança e o jovem, vestindo-os uniformemente e estabelece rígidas rotinas de atividades, higiene, alimentação, vestuário, ofício, lazer e repouso”.¹⁴⁶

Para Vogel, até 1975, havia predominado era o paradigma corretivo, visto que para a sociedade e para o Estado os menores carentes e abandonados constituíam a base que estrutura a criminalidade urbana.¹⁴⁷ Através das críticas de juristas e defensores de direitos humanos, pode-se contextualizar o processo que Faleiros denomina *fracasso da Funabem*¹⁴⁸ – e que culminará nas discussões para a proposta do Estatuto da Criança e do Adolescente. Uma dessas críticas é realizada por Joaquim de Sylos Cinta, jurista, em 1971:

“É sabido que cerca de 80% da população carcerária provém dos juizados ou estabelecimentos de menores. Pergunta-se: o que ganhou a sociedade praticamente permitindo que se formasse o criminoso, muitas vezes cruel e de acentuada periculosidade?”¹⁴⁹

A questão sobre o fator delinquencial é percebida também no imaginário social, que entende a FEBEM como uma escola de criminalidade.¹⁵⁰

As críticas que a Instituição e a Política do Bem-Estar receberam referem-se à inviabilidade de suas diretrizes. Podemos citar o que diz respeito à integração na família, visto que a internação seria o último recurso para o menor; entretanto, grande parte dos menores era internada, e desses muitos eram separados dos irmãos e transferidos de unidade conforme fossem atingindo faixas etárias distintas. Na amostra

¹⁴⁵ *Idem*, 356

¹⁴⁶ *Idem, Ibidem*.

¹⁴⁷ VOGEL, *Op Cit* 319.

¹⁴⁸ FALEIROS. *Op Cit*. 97.

¹⁴⁹ SILVA. *Op Cit*. 182-3

¹⁵⁰ SILVA. *Op Cit*. 146-149.

de Silva, por exemplo, não há registro de nenhuma criança que foi internada com menos de 07 anos que permaneceu só em uma instituição.¹⁵¹

Além das críticas sobre a superlotação e falta de estrutura, havia a questão da educação. No momento de desinternação dos menores da amostra de Silva, a maioria saiu na mesma condição de abandono moral com a qual adentraram à instituição – mais da metade dos internos mantiveram o mesmo nível de alfabetização que possui no momento de admissão.¹⁵² A educação, a ressocialização, o ingresso no mercado de trabalho acabavam sendo só parte das diretrizes da FEBEM – visto que, como já afirmamos, a instituição não possibilitava a relação menor-sociedade, sendo de reclusão, proporcionando somente a relação menor-instituição, não oferecendo meios para que se integrasse no processo de reeducação.¹⁵³

A instituição, seus funcionários e outros internos são, portanto, responsáveis pela sociabilidade do menor, corroborando para a formação de uma identidade institucional, uma identidade que não se adapta à sociedade fora dos muros da instituição, ainda associada ao estigma de ex-interno, não surpreende então, que a maioria dos reincidentes nas penitenciárias são os que passaram por internatos.¹⁵⁴ Para Silva, a reincidência se relaciona com a prática discriminatória que sofre o ex-interno quando em liberdade,¹⁵⁵ visto sua não adaptação ao mundo externo, já que institucionalização, para o autor, culminaria na *prisonização*, que seria a incorporação da totalidade das experiências e práticas institucionais, e seu ápice seria o forjar de uma identidade institucional. Em sua amostra, a reincidência criminal também foi um aspecto latente, apesar de ser composta por uma maioria de abandonados e desvalidos e não de infratores; para ele então, a primeira geração da FEBEM não se tornou infratora dentro da instituição, mas

“Lá os meninos aprenderam a arte de usar a violência como mediadora de todas as suas relações; aprenderam a tornar-se impessoais e insensíveis à dor e às punições; aprenderam a camuflar seu próprio eu sob a máscara de uma identidade institucional e

¹⁵¹ SILVA, *Op Cit* .108.

¹⁵² *Idem*, 103.

¹⁵³ FALEIROS, *Op Cit*. 82.

¹⁵⁴ PASSETI, *Op Cit* 1991. 365

¹⁵⁵ SILVA, *Op Cit* . 78-80.

aprenderam a identificar a instituição como sua protetora e a sociedade como sua inimiga, aquela que os rejeitou e que traçou o seu destino, excluindo-os de seu meio”;¹⁵⁶

O tornar-se infrator seria então uma

“(...) resposta comportamental do menino à violência simbólica com que se defrontou na sociedade e com a qual ele não estava preparado para lidar.”¹⁵⁷

Apesar de que a primeira geração da FEBEM ter um grupo expressivo que ingressou no funcionalismo público e outros que conseguiram se colocar no mercado de trabalho, grande parte ainda passou por reclusão quando atingida a maioridade, por falta de qualificação ou devido a não-adaptação à sociedade.

Percebemos então, que apesar das modificações no termo menor, que inicialmente significaria somente a responsabilidade penal e a questão etária, e depois ser relacionado àqueles pelos quais o Estado seria responsável – apesar de que, em nosso trabalho, parece ser mais recorrente o uso do termo quando se trata do infrator ou possível criminoso – e a despeito da superação das mais diversas políticas de internação e doutrinas que o tratam como réu, vítima, como ‘em situação irregular’, que consideram em maior ou menor teor as condições sociais da criança, o termo menor parece ser dirigido com mais periodicidade ao possível criminoso ou criminosa.

Portanto, as políticas públicas voltadas à infância no que dizem respeito à delinquência, até a aprovação do Estatuto da Criança e do Adolescente, quando o menor em “situação de risco” passa a ser “sujeito de direitos”, ainda eram direcionadas aos pobres e ainda enfatizavam a questão da desestruturação familiar. Além dessas permanências, podemos notar também a permanência, nos discursos de juristas e nas diretrizes dos Códigos de Menores e diretrizes das políticas públicas, da questão da vadiagem como agravante à ordem pública e a necessidade em tornar esses menores vadios homens de bens e úteis à sociedade, por meio do trabalho – entretanto, pode-se afirmar que os discursos diferenciavam-se muito da ação efetiva dessas políticas.

Várias dessas críticas e temas, como processo de admissão, questão de educação e ressocialização, fugas e violência, aparecem em *Pixote – a Lei do Mais Fraco*. No capítulo seguinte, esses elementos serão descritos e analisados.

¹⁵⁶ SILVA, *Op Cit.* 118.

¹⁵⁷ *Idem, Ibidem.*

4. Pixote – a Lei do Mais Fraco: a FEBEM e o menor

4.1 – “Pixote – a Lei do Mais Fraco” – o filme

O filme foi dividido em sua descrição, em três partes: a primeira, uma espécie de introdução ao filme; a segunda, trata da internação dos meninos e suas relações com a instituição, funcionários, colegas e parentes; a terceira, se refere à liberdade dos meninos, pós-fuga, e como se dá sua sobrevivência nas ruas. Serão descritas em detalhes, para análise posterior, a primeira e segunda parte – a terceira diz menos respeito à instituição e à sociabilidade dos meninos internos, e terá descrição mais breve e análise menos aprofundada.

4.1.1 - Parte I

O longa metragem *Pixote, a Lei do Mais Fraco* se inicia em plano aberto filmando uma pequena comunidade pobre em São Paulo. O narrador, um estrangeiro, introduz com seu sotaque latino do que se trata o filme, do que se trata esta pequena introdução, que dura aproximadamente um minuto e meio, ambientada por crianças brincando na terra, pequenas casas improvisadas com madeira usada, roupas nos varais improvisados e famílias curiosas com a câmera:

“Isto aqui é um bairro de São Paulo, grande polo industrial da América Latina, responsável por 60 ou 70% do produto nacional bruto desse país. Brasil é um país com 120 milhões de habitantes, que aproximadamente 50% estão abaixo dos 21 anos de idade; dos quais aproximadamente também 28 milhões de crianças vivem numa situação abaixo das normas exigidas pelos direitos internacionais das crianças das Nações Unidas. Existem ainda aproximadamente nesse país, três milhões de crianças que não têm casa, não têm lar e que não têm origem familiar definida. A situação da criança é tanto mais caótica quando se sabe que criança é só passível de condenação por algum delito cometido após os 18 anos de idade, o que permite o aliciamento das crianças, menores de 18 anos, por parte de alguns adultos para que elas possam cometer alguns tipos de crime ou de delinquência sabendo que elas não serão punidas, no máximo, serão enviadas a um reformatório onde viverão um par de meses, onde pela pressão e pela falta de vagas, serão automaticamente colocados em liberdade.”¹⁵⁸

Ele continua a narração falando do bairro, que é composto por operários das fábricas vizinhas, expondo a situação das crianças que, por conta do trabalho de seus pais são cuidadas por irmãs mais velhas e/ou vizinhas. É nessa introdução também que conhecemos Fernando, que interpretará *Pixote*, e que vive com a mãe e mais nove irmãos numa dessas habitações, conhecidas popularmente como *barracos*. Sabemos

¹⁵⁸ Descrição da narração de 00:00:04 a 00:01:16.

também que todas as crianças no filme, são interpretadas por meninos desta origem social. A cena termina fechando a câmera em Fernando e sua mãe.

O fundo preto dá início aos créditos, que em laranja, aparecem e somem rapidamente, com exceção do nome do filme e do diretor. A música é instrumental, com sopros, cordas e metais, que nos deixa apreensivos.

4.1.2. *Parte II*

Primeiro, um choro e um grito. Em *fade-in*, vemos o rosto de um menino negro, e logo entendemos que os sons vêm da televisão que ele atentamente, assiste. Aparecem mais alguns rostos de meninos, alguns machucados e sujos, com sangue nos lábios e braços quebrados. Ao fundo, alguns meninos brincam e se empurram, até que chega um guarda, e a câmera abre para que saibamos que se trata de uma delegacia; acompanha o guarda com o menino que causa o tumulto, e gira, nos levando a uma mesa, onde o policial fala com a esposa ao telefone, enquanto uma senhora procura por seu filho, desaparecido há mais de uma semana. Notamos o descaso com que o atendente a questiona... Uma *Kombi* chega à delegacia, lotada de meninos de diversas idades, alguns travestidos, que são puxados do veículo e empurrados para dentro.

Alguns dos meninos conversam perguntando uns aos outros, o que estava acontecendo. Um desses meninos responde, falando que os policiais estavam tirando todos das ruas. A câmera corta essa cena, e dá início à seguinte: o policial conferindo os dados dos meninos, que aparentemente, já são fichados. É nessa cena que conhecemos Pixote, ao menos seu nome verdadeiro: João Henrique; e que não tem pai: afirma que seu pai morreu, mas em sua ficha ele consta como desconhecido.

A cena seguinte intercala a visão do menino Pixote (Fernando Ramos da Silva) que olha pela janela da Kombi, aturdido com as luzes e o movimento dos bairros comerciais da cidade de São Paulo, com a visão de fora da janela, em que vemos esse misto de encantamento e espanto, com a filmagem do interior do veículo, mostrando os rostos dos meninos. O veículo se distancia do centro, e estamos dentro da unidade, com o diretor reclamando e contando o número de crianças que acabara de chegar. Pede a todos que se levantem e formem filas, dando então as instruções e reconhecendo alguns dos meninos que ali estão: diz que ali ninguém apanharia sem motivo e que os meninos que estavam travestidos de mulher deveriam se portar como homens ali dentro,

ameaçando-os se acaso os pegassem em flagra (em atos sexuais). Avisa-os que as visitas são aos domingos, que não podem ser recebidas prostitutas, e encaminha-os aos dormitórios – quando os meninos se movimentam para cumprir a ordem, percebemos que há meninos muito pequenos, entre 08 e 09 anos, no máximo, compondo a fila junto aos maiores.

A cena seguinte se inicia com uma imagem em *plongée* ¹⁵⁹ do prédio da unidade, depois mostra o pavilhão “Euclides da Cunha”, onde um dos vigias escuta rádio e lê notícias de jornal. Assim que passa a guarda e volta ao seu posto inicial, um dos meninos maiores pula do seu beliche e acorda outros três garotos, a fim de estuprar um quinto menino, menor. A cena é filmada com uma câmera na mão, que sugere a movimentação dos meninos; um *close* é feito no rosto do maior e da vítima, a câmera próxima ainda nos faz escutar as fortes respirações e o gemido de dor do menino menor. Pixote assiste a tudo, quieto e assustado. Já de dia, Sapatos Brancos, o inspetor, interpretado por Jardel Filho, aos gritos, dá uma bronca nos meninos, que estão empilhados em seus beliches e camas, alguns assustados e outros apenas ouvindo; o menorzinho que foi estuprado, está deitado nu e ensanguentado em sua cama – Pixote é questionado se viu algo, e negando, escuta os maiores receberem a ordem de levar a vítima à enfermaria.

Os meninos jogam futebol na quadra, enquanto Pixote tem seus cabelos raspados por uma funcionária, que ironiza o corte e alerta no mesmo tom para que o menino tome cuidado com Lilica. É filmada ainda uma sequência que alterna o jogo de futebol, cobrança de falta e gol, com Pixote se mexendo e sendo advertido (“*Pára com essa cabeça!!! Tem formiga no rabo?*”)

Com a câmera realizando o movimento de *travelling*, ¹⁶⁰ vemos os meninos em seus beliches dormindo, até parar em um. O menino, que depois sabemos se chamar Fumaça (Zenildo Oliveira Santos), acende lentamente um cigarro de maconha, dá duas lentas tragadas e desce o beliche, para oferecer à Pixote, que acorda rapidamente e aceita. Os dois então, sob o uso do entorpecente caminham pelos pavilhões; com seus

¹⁵⁹ Tipo de posicionamento em que a câmera está sobre a cena, filmando de cima para baixo. (ARAUJO, Inácio. **Cinema o Mundo em Movimento**. São Paulo: Scipione, 2002. P 38.)

¹⁶⁰ Movimento de câmera em que se filma lateralmente ou avançando e recuando. Nesse caso, lateralmente. (ARAUJO: 2002: 39)

cobertores envoltos, o menor com o pé engessado,¹⁶¹ param em frente a uma imagem toda iluminada e colorida de Nossa Senhora Aparecida – Pixote a encara, encantado, mas é chamado pelo colega. Descendo as escadas, veem em um porão Lilica (Jorge Julião), um menino homossexual, vestido com roupas ditas femininas, dançando no meio de uma roda composta por policiais e alguns meninos mais velhos – enquanto dança, Sapatos Brancos passa seu pé em meio as pernas do garoto. Um homem mais velho, bem vestido, questiona Lilica sobre a morte de um homem que teria sido assaltado – o primeiro é Almir (João José Pompeu), um policial, que afirma que o assassinado era um desembargador e que o caso está sendo investigado; afirmando que um dos meninos foi o autor do crime, indaga o porquê do ato, já que era apenas um roubo de uma carteira... com a expressão e reação de Fumaça, percebemos que estes roubos são frequentes, e em algumas cenas seguintes, que os policiais levam os garotos para praticar estes delitos durante a noite. Almir questiona e exige os culpados, dizendo-lhes que nada vai acontecer aos meninos (uma frase bem importante dita pelo investigador, e que será utilizada mais tarde para análise é: “*nesse país, a legislação protege o menor*”). Promete então que se não houver colaboração, ele escolheria qualquer um dos menores como culpado. O colega de Pixote diz a ele, então, que é para fingir que não havia visto a cena, e promete que quando fugirem serão parceiros.

A cena seguinte acontece nos chuveiros – um amontoado de bicas onde vários meninos se ensaboam, enquanto outros, já nus, aguardam a sua vez; o funcionário grita para que se lavem certo para acabar com seus piolhos, e à Lilica, manda que se lave bem, chamando-o de *bichinha*. Pixote, que está do lado dele, o encara, e Lilica pergunta o porquê do espanto e se insinuando, pergunta se Pixote quer lhe tocar. Do banheiro vamos ao refeitório: ao personagem principal, que está na fila, são servidos leite e pão; ele anda entre as mesas, repletas de garotos que lancham, alguns uniformizados em camisas e calças azuis, outros com partes do traje. Pixote chega então à mesa de alguns meninos mais velhos, entre eles, Fumaça. O mais velho deles, Garotão (Claudio Bernardo), pergunta se o menino acabara de chegar à instituição; com a afirmativa, esgarra no leite de Pixote e diz para que o tome – um garoto, um pouco mais velho que ele, diz à Pixote: - *é bom você tomar, maninho. Se não toma hoje, vai ter de tomar*

¹⁶¹ Na pesquisa realizada acerca do filme, encontramos o relato do diretor que avisa que Fernando da Silva machucou seu pé alguns dias antes do início das gravações.

amanhã, hein. O menino então toma o conteúdo da xícara toda, aos risos do resto do refeitório.

Em uma sala de aula, com meninos de diversas idades, com carteiras e cadeiras diferentes e em más condições, vemos a professora (Ariclé Perez) escrever no quadro: *a terra é redonda como uma laranja*. Pixote, distraído, recebe uma chamada de atenção da professora, que diz para o menino deixar a preguiça de lado e escrever os dizeres (*Pixote, por que você não está escrevendo? Abre o caderno... Tá com preguiça, né? acontece que você tem que sair daqui lendo, escrevendo, sabendo...*)¹⁶² Ela se aproxima e tenta ajudá-lo; Pixote então escreve, com a ajuda da professora, enquanto a sonoplastia recorre a uma música instrumental, que remete a docilidade, e a câmera se aproxima em *close* do rosto do menino.

Com um grito de um dos meninos, e a câmera abrindo rapidamente, vemos Dito (Gilberto Moura) , Pixote e Fumaça, brincando: o último está sendo interrogado, amarrado a um pedaço de madeira, como se torturado pelos outros dois. Em uma brincadeira paralela, um menino conta pedaços de jornais como se fossem cédulas, outro pede dinheiro emprestado, quando outros dois os assaltam. Há meninos montando a guarda, Pixote entre eles, com armas de madeira na mão – com falsos canivetes e armas, os maiores amedrontam os “funcionários” e “clientes” do banco. Ao ver um bedel, Pixote alerta os colegas, então Dito diz que sai da brincadeira, pois Pixote o delatou, usando seu nome real. Aos gritos e xingamentos dos colegas, Dito aperta suas partes íntimas, intimando-os à briga.

Em uma semi-roda nos degraus, um dos meninos joga uma brincadeira com pedras, enquanto outros veem um recorte de jornal com, provavelmente, a foto de uma mulher nua, com Lilica dizendo a eles algumas pornografias e recolhendo o recorte, aos resmungos dos meninos. Devolve a eles, tirando do sarro do tamanho de suas genitálias, e pede a eles um favor: para que no dia de visita, tragam pra ele maconha – os meninos dizem a ele que é muito arriscado. Lilica afirma a eles que por serem mais novos é mais fácil, e Fumaça diz que pode tentar trazer, mas quer saber o que ganha com isso. Garotão, aproximando-se, diz a ele que ninguém irá abusar dele, ou nele bater, e que cuidarão dele (*“Aqui ninguém vai te comer, ninguém vai te bater. A gente vai cuidar*

¹⁶² Narração entre 0:21:26 –0:21:34.

*direitinho de você. O que você quer mais?").*¹⁶³ O menino responde que está certo, mas também quer grana; na negação de Lilica e Garotão, os meninos saem todos jogar bola.

É dia de visita e a cena se inicia com a filmagem dos alto-falantes que repercutem músicas e dizeres. A câmera gira lentamente o pátio da unidade, mostrando meninos com suas mães e avós, alguns pais e irmãos menores, Lilica e mais alguns meninos, dançando e se insinuando aos mais velhos. Fumaça pede a sua mãe que interceda ao juiz, ela, alegando que o juiz não a ouvirá, diz a ele que não há motivo de ir pra rua; ele a adverte, dizendo que se algo acontecer a ele, sua mãe seria a culpada. A câmera passa filmar Pixote e Dito, que come uma maçã e pergunta ao menino se ele pedirá maconha ao avô, caso ele venha. Pixote diz que não, e que espera que o avô não venha. É nessa cena que conhecemos Roberto Pé-de-Lata (Israel Peres David), um menino com deficiência em uma das pernas e que tem por ídolo Roberto Carlos, se vestindo como ele e fazendo apresentações como seu *cover*; fazendo piadas sobre a mãe de Fumaça, a cena passa aos meninos dançando. Dito então é chamado pelo bedel que diz que sua mãe quer vê-lo: o menino se nega, respondendo ao bedel e xingando a mãe; sai correndo, com o bedel no seu encalço. Machucado, Dito chega à sala de Sapatos Brancos, que está com sua mãe, ela o olha e deixa-o ir embora; abraçando por trás o homem, a mãe de Dito pergunta quando ele chegou e porque Sapatos não a visita mais. A cena se encerra com os dois se agarrando na sala, e pelo espelho, vemos Roberto e Pixote, os espionando pela janela.

Com a cena a partir da guitarra, vemos Roberto e sua banda, em um pequeno palco, diante de uma pequena plateia composta por meninos e suas visitas, cantando uma música composta para seu ídolo. Assistindo ao show estão Pixote e seu avô que elogia o cantor, comparando-o a Roberto Carlos; Pixote diz ao homem que quando Roberto sair da instituição irá ser um cantor de muito sucesso... o avô então pergunta, chamando a atenção do menino, o que ele quer ser. A montagem traz de novo Roberto cantando, e sua plateia, quando Pixote pede ao senhor que lhe traga um pouco de maconha, negando e se enraivecendo, seu avô lhe dá uma bronca. De novo à Roberto, a câmera, em *travelling*, sobe lentamente e mostra uma senhora e mais dois policiais olhando os meninos de cima e conversando. O avô de Pixote pergunta ao garoto por que não faz como Roberto; dizendo que não sabe cantar, pede ao parente que o tire dali – o

¹⁶³ 00:26:30 – 00:26:39

homem então lhe diz para que aguarde mais um pouco, pois fora da instituição está muito pior; Pixote diz que então vai procurar sua mãe, e o avô ironizando diz que não tem notícias dela. Aos aplausos do público e com a felicidade de Roberto, que vestido com seu colete estampado faz o sinal da paz com os dedos. A sequência que representa o dia de visitas encerra.

Em uma sala limpa e com quadros na parede, vemos Pixote brincando com um globo de neve, e sendo questionado por uma médica como chegou ali. Dizendo que não iria contar, pois ia ser delatado, a médica o tranquiliza. Quando decide iniciar sua história, Sapatos Brancos interrompe a consulta, dizendo que precisa do menino junto aos outros. Perguntando o motivo, a funcionária recebe a notícia de que vai ocorrer uma transferência – ela diz que isso seria impossível, pois ainda não fizeram a avaliação de todos os meninos. Pixote se nega a ir, pois quer contar sua história, para que o juiz o libere, mas a moça pede para que ele acompanhe o inspetor.

Debaixo de uma forte chuva, alguns meninos correm e entram em um camburão. Sapatos Brancos vai até o motorista e o acompanhante, dizendo que quer os meninos de volta à instituição em três dias. Já com o carro estacionado, um policial desce dois meninos. Pela fresta do veículo os meninos veem o que acontece: os dois que desceram são assassinados (a cena é bastante escura, podemos ver somente os pingos de chuva, podemos ver só o que é iluminado pela lanterna dos policiais – os meninos desesperados, correndo dos tiros – e pelo farol do carro).

Em uma sala de identificação, todos os garotos que estavam no camburão são expostos para que a mesma senhora que estava os vendo no dia da visita, que agora sabemos ser a esposa do desembargador morto, identifique o culpado pelo assassinato. Ela então, diz, que apesar de achar que o menino era loiro, *todos são iguais*, então não consegue distinguir. Almir, que ajuda na investigação, diz que o loiro que ela havia apontado já tinha sido preso devido a um homicídio, mas a viúva afirma não ter certeza. Os meninos então são levados para o que parece ser uma delegacia comum – há muitos adultos, homens, presos por grades, alguns meninos menores também, que os xingam e gritam com os garotos – um deles pergunta o nome de Pixote, que responde, e o homem lhe diz que gostou dele.

Enquanto jogam pebolim, Garotão, Lilica, Roberto e Dito são interrompidos pela mãe de Fumaça, em um dia de vista, que pergunta sobre o menino. Os garotos a

ignoram e dizem não saber sobre ele. Garotão fala à senhora que alguns meninos foram transferidos, mas que Fumaça ainda não apareceu. Lilica diz a ela para que faça outro filho, porque este *já era*.

A partir da imagem capturada por uma *câmera na mão*, vemos um pequeno quarto, com máquina de escrever e livros, onde um homem, que depois sabemos ser um jornalista, fumando, escuta a notícia no rádio:

- Acabam de ser localizados, os cadáveres de dois rapazes, aparentando ter 14 ou 15 anos de idade. As vítimas apresentam perfurações de balas por todo o corpo. As autoridades estão percorrendo, neste momento, os principais reformatórios de menores da cidade, porque a única pista são os uniformes de brim que eles estão vestindo.

Com o estrondo da porta abrindo, a sequência seguinte se inicia. A sombra de Sapatos Brancos e seus gritos acordam os meninos que estão nus, em uma sala bem pequena e baixa. Grita para que se vistam e saiam rapidamente; um deles não acorda, e Sapatos lhe dá uns tapas e não levantando, o homem o carrega nas costas – a câmera o acompanhando em *plongée*.

Sapatos leva o menino, desacordado e ainda nu, e o joga em alguma cama dos beliches. Nos corredores, o motivo de tanta pressa em encobrir os castigados: a visita do jornalista (Luiz Serra), que nos foi apresentado nas cenas anteriores, e fotografos. O diretor (Ruben Rollo) da instituição os acompanha, junto ao bedel, que se vangloria da administração, visto seu baixo orçamento. O jornalista pergunta se os meninos são trancados por fora, pois há grandes trancas nas portas, e o diretor lhe responde que não, que era uma herança da antiga gestão. Adentrando justamente o quarto em que Sapatos está, se dirige ao garoto, que o inspetor alega estar doente, e é interrompido pelo diretor, que afirma que os garotos têm consulta médica duas vezes na semana. O homem, enquanto andam pelos corredores, afirma que a mãe (que entendemos ser a mãe de Fumaça), lhe procurou dizendo que não viu o menino na enfermaria - o que o diretor nega, pois afirma que a mãe se assustou com o estado do menino, que estava todo machucado - e que tinha sido informada que os policiais o haviam levado; o diretor alega que policiais ali não entram, pois os meninos são feras. O jornalista então questiona, perguntando se é possível um garoto causar tanto dano a outro – e na afirmativa do diretor, Sapatos Brancos diz que seria ótimo a imprensa passar uma temporada com eles, para valorizar o trabalho dos funcionários.

A cena seguinte começa com Pixote limpando o chão de um banheiro, com rodo e pano (a câmera está no chão e filma seus pés, um deles ainda com o gesso, e o acompanha matar uma barata). É interrompido por Dito e Roberto, que sentam com ele no chão, e perguntam por Fumaça. Pixote responde que os policiais (*“os home”*) bateram nele, pois acham que ele foi o assassino do desembargador – Roberto conta que a mãe do menino esteve presente no dia de visita, fez um escândalo ao ver o filho e ameaçou ir aos jornais. Pixote conta a morte dos dois meninos, e que ficaram todos na solitária, e que teria sido encaminhado à faxina pelo inspetor; diz também que irá fugir. Roberto lhe pede calma e lhe dá uma latinha de cola. Quando os colegas saem, Pixote inala a lata, rindo. Limpando o vaso sanitário, a câmera foca no líquido azul que se vai com a descarga. A cena seguinte que aparece parece fazer parte das alucinações do menino – ele correndo nu, de um carro em movimento. Depois, atordoa com as cores das escovas de dente e desmaia ao lado do vaso.

Analisado pelo médico, Pixote está na enfermaria. O médico avisa à enfermeira que ele não está bem, e que necessita de descanso e de se alimentar – ironizando as gírias dos meninos. À noite, Pixote acorda e encontra Fumaça, ainda muito machucado, enfaixado, sangrando e recebendo soro e medicação. Durante a madrugada, a enfermaria recebe a visita do médico que avisa ao diretor e a Sapatos que o menino está com hemorragia interna. Discutindo, o médico alega ter feito o que pode, e o diretor volta-se a Sapatos, perguntando aos gritos, por que havia entregado o menino; Sapatos diz que os policiais vieram buscar o garoto e nada podia ser feito. Irritado, o diretor diz que Sapatos não o devia ter recebido naquele estado, pois as investigações seriam direcionadas a eles e à instituição.

No dia seguinte, enquanto se veste e ouve a enfermeira mandá-lo arrumar a cama, vê que o leito de Fumaça está vazio; indagando à senhora sobre o amigo, ela desconversa e diz que o garoto ainda deve estar tendo alucinações, enfiando no menino, uma colher de xarope. A cena seguinte mostra uma viatura, um fusca, indo ao encontro de um tumulto em uma pequena comunidade – em um buraco, usado como lixão, está o corpo de Fumaça.

No reformatório, os meninos almoçam, e os bedéis também (tomando cerveja, inclusive), enquanto a televisão está ligada: ¹⁶⁴ a reportagem noticia que o corpo de Fumaça, o *menor L.D.C.*, foi encontrado, e uma entrevista com o diretor, culpando os internos e as brigas frequentes (culpa sua origem social) e afirma que o menor teria sido espancado por um dos colegas da unidade – a identificação é A.C., 17 anos, o Garotão. Ao ver isso, Lilica se agarra no amante, suposto assassino – na TV, a mãe de Fumaça dá entrevista à jornalista, inconformada e emocionada, dizendo que não acredita na versão do diretor; o jornalista que havia coberto a reportagem na unidade, e afirma que não havia modo do menino fugir, pois estava todo machucado. a cena toda se passa filmando a televisão. Quando os bedéis se levantam para desligar o aparelho, Garotão se levanta e tira uma faca para o bedel. Praguejando, o corta com a faca, quebra a janela e grita para Sapato Branco, exigindo sua presença. Os funcionários mandam que os meninos vão para os dormitórios, mas Garotão pula na mesa, ameaçando quem se levantar. Sapatos Brancos aparece, e depois de gritos e ameaças do menino, que afirma ser amigo de Fumaça, dizendo que quem o matou foi o inspetor, que calmamente diz:

- Deixa de grilo, oh, imbecil. Mesmo que tivesse sido você não ia acontecer nada. Quando tu fizer dezoito anos, tu entra numa boa e vai em frente – *e, tirando a faca da mão do rapaz, continua* – Ninguém vai te tocar, e eu nem quero saber que tu existe. Não dei teu nome pra ninguém, cara. Ontem, eu nem estava de serviço. Fica na tua que tudo vai se resolver.

Depois de receber ordem para que todos fossem aos dormitórios, enquanto se dirigem para os quartos, os meninos veem Garotão sendo agarrado pelos bedéis. À noite, enquanto todos dormem, Lilica vê deixarem o corpo de Garotão no meio do quarto. Desesperado, pula o beliche de encontro ao menino, juntando-o do chão e colocando em seu colo, aos gritos e lágrimas. Ainda acordado, o garoto diz que o espancaram com cabo de vassoura, e pede ajuda à Lilica, enquanto os outros meninos, também às lágrimas, em círculo, veem o colega morrer. Lilica se desespera ao perceber isto, e ao ver seu amante morrer, grita ainda mais e incita os colegas a uma rebelião. Puxando seus colchões e beliches, os garotos ateam fogo na pilha. Pixote assustado diz a Dito para que fujam.

Fora da instituição, a câmera mostra a fumaça, e várias ambulâncias e viaturas. Um homem que deve ser o delegado (Emílio Fontana), se junta ao diretor e ao inspetor

¹⁶⁴ Essa é uma das únicas referências temporais do filme, pois a televisão noticia algo relacionada ao presidente Figueiredo, portanto, se passaria entre 1979-1985.

questionando se o que houve foi de fato briga entre garotos – o diretor e Sapato não respondem, mas se entreolham, e o delegado entende que não. Pergunta sobre a morte de AC, e Sapatos dá a entender que foi devido ao ciúme de Lilica; o delegado diz a eles que, caso não tenham um suspeito, devem arranjar. Enquanto o corpo de Garotão é levado ao carro funerário, Almir junta-se a eles – o Delegado afirma que é o segundo menino morto em menos de 15 dias, e então são avisados que o juiz de menores já havia chego.

Os meninos, todos enfileirados, escutam ao juiz de menores (Ruben de Falco) pergunta-lhes o porquê da morte do colega, e o porquê de tanta destruição, afinal, aquela deveria ser a casa dos garotos, alega também que os meninos desperdiçam a oportunidade de reintegração que lhes foi dada.¹⁶⁵

No gabinete, o Juiz entrevista os meninos. Assim que Roberto deixa a sala, o homem afirma que parecem ser todos surdos, mudos e cegos, pois afirmam não saberem de nada; o diretor alerta-o que querem se encobrir, pois no fundo, todos se sentem culpados. Lilica é o próximo a ser interrogada, e quando tenta falar, Almir o acusa de ser o culpado, que devido a ciúmes, o menino teria matado AC. O Juiz intervém e manda o policial sair; aproximando-se de Lilica, diz ao garoto que ele pode se abrir com ele, e que não há porque temer. Lilica é então levada à enfermaria, pois o Juiz nota que seus pulsos estão com marcas de que foram quase cortados.

Na enfermaria, Lilica vê um grande número de meninos, virem ao seu encontro. Abrem as janelas e fogem. Dito ajuda alguns meninos, e na hora de Roberto pular, sente dificuldade, visto a sua perna, e decide ficar, ouvindo às ofensas de Dito.

4.1.3. Parte III

Em panorâmica, a cidade de São Paulo. Dito e Pixote estão sobre um viaduto e observam os pedestres. As pequenas sequências a seguir, mostram os furtos por eles realizados. Depois se lavando em chafariz, enquanto Dito e Lilica fazem planos de ir à Copacabana. À noite, enquanto Chico (Edilson Lino) e Pixote dormem em jornais e ladeados por uma fogueira, Dito e Lilica transam.

¹⁶⁵ A descrição do discurso será realizada a *posteriori*, para análise dos discursos dos juristas, juízes e filantropos sobre a instituição de reclusão.

As cenas seguintes mostram as negociações entre o grupo e Cristal (Toni Tornado), passando por vários pontos de São Paulo e a casa do traficante. A ideia dos meninos é comprar cocaína para traficar no Rio de Janeiro; Cristal então indica Débora para que os meninos a visitem e lhe revendam a droga.

Em um trem de carga, os garotos viajam ao Rio de Janeiro, e depois de ir à praia, encontram Débora (Elke Maravilha). Negociam que ela levaria metade da cocaína e pegaria o resto assim que pagasse o todo. Na praia, Lilica, Chico e Pixote conversam sobre os planos futuros. Com o dinheiro da transação, Lilica quer comprar uma calça, Pixote diz que ninguém vai lhe bater quando estiver rico; Chico diz que vai comprar um revólver, e enquanto finge estar assaltando alguém e dar tiros nos meninos, fala:

“- mas o primeiro que eu vou matar, eu sei bem quem é. Aquele tira filho da puta, que me bateu na delegacia, me bateu pra caramba. O pior de tudo que eu nem sabia por que ele tava me batendo. Mas o dia dele vai chegar, ora se vai. O filho da puta um dia me paga!”¹⁶⁶

Já Lilica se preocupa, pois logo vai fazer dezoito anos, e afirma ele, sendo homossexual, sempre vai sofrer na mão dos policiais – e de muitos homens. A cena termina com Lilica cantando “Força Estranha”, de Roberto Carlos, com Pixote ao seu lado, abraçado, vendo o pôr do sol no Rio...

Os meninos e Lilica estão sentados em uma praça, dando-se conta que Débora não vai lhes pagar. Depois de uma discussão entre Lilica e Dito, que a culpa pela transação, decidem procurar a boate que Cristal sugeriu. Na boate, Pixote e Chico passam entre mulheres dançando em mínimos trajes, e se encantam. Na presença de Raulzito, o homem indicado pelo traficante, percebem que Débora trabalha na boate, e vão atrás dela, cobrar-lhe a dívida – na discussão, a moça empurra Chico que bate a cabeça e desmaia, enquanto Pixote tira um canivete e a golpeia na barriga; tentando acordar o amigo, que não responde, o mais novo abre a bolsa da mulher e rouba um revólver.

Inicia-se então a fase final do filme, com Lilica apresentando os garotos a um amigo, que seria cafetão de várias prostitutas, e que combina com Dito uma quantia em dinheiro para que ele dê continuidade aos negócios. O menino também compra uma arma para Pixote.

¹⁶⁶ 1:21:00 – 1:21:23.

Na cena seguinte, conhecemos Sueli (Marília Pera), que enxota Pixote do banheiro, enquanto urina. O menino pergunta a ela se está passando mal, e descobrimos que a prostituta acaba de ter realizado um aborto clandestino, com uma agulha de tricô. Levanta-se e caminha até a sala, onde encontra o trio a sua espera. Tratam então dos negócios, com Dito se afirmando enquanto chefe do grupo a todo momento, sob o olhar ciumento de Lilica, fechando o acordo em cinquenta por cento para cada.

O acordo se resume a aplicar o chamado “golpe do suadouro” – Sueli atrai seus clientes a lugares escuros ou a quartos de motéis baratos, e as crianças os assaltam. A atração entre Dito e Sueli, que está embriagada cresce, assim como o ciúme de Lilica; terminam todos assistindo à televisão deitados na cama da mulher. Depois de dançarem, Dito e Sueli transam na cama em que ainda estão os outros dois – sob os olhos vidrados de Pixote, e enfurecidos de Lilica, que vai embora.

A turma agora se resume a Dito e Pixote, que escondidos aguardam Sueli atrair um estrangeiro para seu quarto. Quando já está deitado, os meninos os surpreendem, mas em um momento de distração o homem está agarrando as mãos de Dito, os dois lutando pela arma. Sueli manda o menorzinho atirar no velho, e sem querer ele acerta em Dito, que cai, morto. Atira também no homem, que desmaia ensanguentado.

A cena seguinte é uma pelas quais o filme ficou mais conhecido: Sueli, com as pernas abertas, deitada em sua cama, bebendo e Pixote, sentado, os dois assistindo à TV. Sueli chora a morte de Dito, declarando seu amor ao menino, e convida Pixote para viver com ela, em Minas Gerais. Depois de algumas imagens filmadas da televisão, o menino vomita e a mulher o ampara. Deita-o em seu colo, acalmando-o. Pixote então põe o seio da moça na boca, como se em busca de amamentar-se. Sueli o chama de filho, e o abraça, mas então começa a se incomodar e a empurrar o garoto, que não sai. Grita e o empurra, dizendo não se sua mãe e odiar crianças, expulsando-o, enfim de sua casa. Triste, Pixote calça seus tênis, apanha seu casaco e revólver e se vai. Vemos então, Pixote brincando nos trilhos de trem e sumir, em fade-out, na tela.

4.2. Pixote em livro: “A Infância dos Mortos”

O livro *Infância Dos Mortos: Pixote* deu origem ao filme “Pixote, a Lei do Mais Fraco”, e é de autoria de José Louzeiro.¹⁶⁷ Sua primeira publicação aconteceu no ano de 1977 e teve bastante repercussão quando lançado e ainda hoje recebe novas edições. Foi inspirado no caso dos meninos de Camanducaia, município mineiro onde quase 100 garotos foram espancados e jogados em um precipício.¹⁶⁸ Narra a história de meninos de rua que são institucionalizados na FEBEM, que fogem e são recapturados; mostra como se davam as relações de poder dentro da instituição, bem como as formas de corrupção. Louzeiro realiza uma descrição psicológica dos meninos, revelando suas angústias e toda a sua perplexidade, de meninos abandonados, a meninos de rua, e de meninos de rua, a infratores...

A obra narra a história de um grupo de garotos, com ênfase maior dada a Dito, que, cada um com sua história de abandono e fuga, se unem para pedir, trabalhar, praticar pequenos furtos (ou não tão pequenos assim): sobreviver. Pixote é o menor deles, tem apenas 09 anos de idade. Seus companheiros são Dito, Fumaça e Manguito. Ao longo da trama, aparecem também outros menores, deixando a sensação de que há muitos meninos desassistidos¹⁶⁹ - apresentando-se uma crítica do autor, mas também já se pode notar um elemento presente nas relações entre os meninos de rua: a camaradagem.

¹⁶⁷ José de Jesus Louzeiro nasceu em 1932, em São Luís, Maranhão. Já no cinema, seu primeiro trabalho aconteceu em 1976, como co-roteirista do filme *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*, romance homônimo de sua autoria, lançado em 1975. Os livros mais conhecidos de José Louzeiro, segundo sua página na internet, são: *Infância dos Mortos*, argumento do filme *Pixote*; *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (título homônimo no cinema); *Araceli, Meu Amor*; *Em Carne Viva*, lembrando o drama de Zuzu Angel e de seu filho Stuart Angel, morto na tortura, na década de 60. Em outubro de 1997, em São Paulo, lançou a biografia de Elza Soares - *Cantando Para Não Enlouquecer*. Logo depois, escreveu *O Anjo da Fidelidade*, um estudo da trajetória do negro Gregório Fortunato, o guarda-costas de Getúlio Vargas. José Louzeiro é autor de 40 livros e bastante conhecido pela sua forma narrativa, gênero intitulado romance-reportagem. No cinema já assinou, como roteirista, dez longas-metragens, dos quais pelo menos quatro se tornaram populares: *Lúcio Flávio, o Passsageiro da Agonia*, *Pixote*, *O Caso Cláudia* e *O Homem da Capa Preta*.

¹⁶⁸ Informação obtida em: <http://www.louzeiro.com.br/pixote.htm>

¹⁶⁹ Louzeiro inicia seu livro com um pequeno trecho de reportagem do Jornal do Brasil, de 05-04-1976: “Há cerca de 15 milhões de menores abandonados ou em estado de carência no Brasil, à espera de alguma ajuda. Representam menos de um terço dos 48 226 718 brasileiros entre zero e 18 anos distribuídos pelo norte (3,83%), nordeste (31,64%), sudeste (42,91%), sul (16,64%) e centro-oeste (5,08%)”

É interessante ressaltar o fato de que apesar de nomear o livro, e depois o filme - neste, o menino Pixote é abandonado por seus pais e acaba caindo nas ruas, tem somente 11 anos de idade, mas já conhece tudo o que diz respeito às drogas, ao crime, à marginalidade, à violência, à indiferença - o personagem Pixote, tem uma breve participação no livro de Louzeiro: morre já nos capítulos iniciais.

A narrativa é clara, rápida e angustiante. Ao contrário do que afirma Benjamin, que

"os narradores gostam de começar sua história com uma descrição das circunstâncias que foram informados dos fatos que vão contar a seguir, a menos que prefiram atribuir essa história a uma experiência autobiográfica",¹⁷⁰

Louzeiro já inicia a narrativa em alta tensão, não apresenta personagens, ou descreve as circunstâncias em que quer narrar a história, simplesmente a inicia, com Pixote ansioso em viajar para outra cidade com os amigos, como clandestinos.

O palavreado usado por meninos de rua e gírias da década de 70 são retratadas para ambientar melhor as discussões. Há muitas cenas que retratam a violência no cotidiano desses menores, como atores ou vítimas dela, já que narra seus assaltos, furtos, crimes, mas também seus espancamentos, prisões, detenções. Percebe-se então, a tentativa do autor de inserir o leitor no cotidiano dos personagens esta tentativa de inserção, se deva talvez, ao fato de que o autor conviveu em sua infância e adolescência, com muitos menores abandonados e meninos de rua, como confessará em outro livro.

Parece-me bastante nítido a tentativa de Louzeiro de escancarar sua crítica ao sistema penal, já que aborda assuntos como o estupro, violência, abuso de autoridade dentro do sistema prisional, seja de menores ou não; e também acerca da desassistência desses meninos e meninos abandonados, que não vêem em seu futuro nada além da sobrevivência.

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaios sobre Literatura e História. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986,pg. 205.

4.3. Análise

4.3.1. Elementos Externos de Análise

4.3.1.1 - Contexto de Produção

O filme *Pixote – a Lei do Mais Fraco* foi lançado em 1980.¹⁷¹ Como vimos no primeiro capítulo, para análise dos audiovisuais com temas históricos, devem ser analisados dois contextos acerca da história que este conta: o de produção do filme e sobre qual tempo este conta. No caso de *Pixote*, as referências temporais específicas são poucas. Uma delas se dá na cena em que Garotão é incriminado: ao fundo, a televisão noticia algo relacionado ao presidente em exercício, João Figueiredo, que presidiu o país entre 1979 e 1985, ou seja, mesma época de produção do filme – não temos então, distinção de longa ou média duração com a época de realização do longa e a época que retrata.

No período em que *Pixote* foi produzido, o país vivia um abrandamento da censura e um reajustamento na área de segurança,¹⁷² anos de transição, período chamado de ‘Abertura’, para que o Brasil passasse para mãos seguras, transição esta lentamente administrada por um Regime Civil-Militar (1964-1985).

O expansionismo militarista que marca os anos 70 – em 1979, dois terços da população latino-americana vivia em Estados sob regimes militares -¹⁷³ no Brasil perde forças com a crise econômica e fim do “milagre econômico”. Para dar continuidade à administração militar frente a esta crise, o governo Geisel inicia um processo de “distensão” ou “abertura política”: combinava a manutenção dos mecanismos de controle com a institucionalização do regime; a intenção era diminuir a influência dos

¹⁷¹ Há alguns registros que definem a ano de lançamento como 1981. Entretanto, em visita à Cinemateca Brasileira encontramos registros de algumas críticas em revistas especializadas que foram publicadas em 1980. Ou seja, não há possibilidade de existirem críticas um ano antes do lançamento do filme.

¹⁷² BORGES, N. A **Doutrina De Segurança Nacional E Os Governos Militares**. IN FERREIRA, J. DELGADO, L.A.N. O Brasil Republicano. O tempo da ditadura – regime militar e os movimentos sociais em fins do século XX. Livro 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. P 22.

¹⁷³ BORGES, N. Idem, 15.

militares mais rígidos sem, contudo, abrir mão do aparato repressivo – ¹⁷⁴ uma abertura “lenta, gradual e segura”: ¹⁷⁵

“Em suma, o processo chamado de ‘abertura lenta, gradual e segura’, abarcou um período que iniciou no governo Geisel (1974-79) e continuou no de Figueiredo (1979-85). No seu conjunto, englobando a estratégia e a atuação dos militares e da burguesia, representou uma transição do regime militar para uma dominação mais aberta, de conteúdo conservador, na qual a classe dominante manteve a sua hegemonia e cujo desdobramento viria a ser a chamada ‘Nova República’ em 1985 (eleição indireta de Tancredo Neves e governo Sarney – 1985-89).¹⁷⁶

Com o recrudescimento do Ato Institucional nº5, a censura prévia foi lentamente suspensa, não significando, no entanto, o desaparecimento desta, visto que até o final da Ditadura ainda foram suspensos muitos espetáculos e censurados muitos autores. ¹⁷⁷

Para Borges, dentre os papéis exercidos pelo aparato militar, o que mais se sobressaiu foi o aparelho repressivo. A manutenção do regime estaria inscrita em uma Doutrina de Segurança Nacional, que é “(...) *a manifestação de uma ideologia que repousa sobre uma concepção de guerra permanente e total entre o comunismo e os países ocidentais*”. ¹⁷⁸ Esta Doutrina se utilizaria do mito do inimigo interno e da guerra para instaurar sua política repressiva, acionando seus aparelhos de segurança e informação, que seriam repressivos, para moralizar a população. ¹⁷⁹

Como vimos no segundo capítulo, a questão do menor também está inserida nas políticas de Segurança Nacional. É durante o regime militar que é instaurada a PNBEM, a Política de Bem Estar do Menor, e FUNABEM, a instituição que seria o

¹⁷⁴ HABERT, Nadine. **A Década de 70 – Apogeu e Crise da ditadura militar brasileira**. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática. 3ª edição. 2001. p 43-44

¹⁷⁵ Expressão muito usada em discursos oficiais e imprensa. Lenta, gradual e segura, para que, em nome da Segurança Nacional, se devolvesse a direção do Estado aos civis, desde que *em mãos confiáveis*. (BORGES, 2003, 23).

¹⁷⁶ HABERT. Op Cit. 45

¹⁷⁷ Idem, 51.

¹⁷⁸ BORGES. Op Cit. 24

¹⁷⁹ Idem, 29.

órgão central de repasse de recursos e capacitação de unidades estaduais para que se pudesse por as diretrizes da PNBEM em prática.

A criminalização destes menores, dentro do contexto ditatorial, era uma forma, segundo Roberto da Silva, de retroalimentar o regime: as instituições excitariam a criminalidade e esta legitimaria a maior repressão; citando Barros, o autor afirma que a violência gerada no interior da sociedade de classes era utilizada para justificar o aparato repressivo, pois motivava a manutenção de uma tensão permanente, procurando despolitizar os atos e criminalizar a sociedade.¹⁸⁰

Muitos são os autores que tratam dos movimentos sociais indo às ruas das metrópoles, nos anos finais do Regime, pedindo pela Abertura e pelos direitos das ditas minorias. Se voltando aos menores estavam principalmente juristas, entidades pelos Direitos Humanos, e OAB, além da Igreja Católica, que exerceu papel fundamental nas denúncias que surgiram ao Serviço de Assistência ao Menor – denúncias estas que originam a Comissão Parlamentar do Inquérito que investigaria a Funabem, a CPI do Menor, e à publicação “A Realidade Brasileira do Menor”, de 1975. Estes documentos e pesquisas suscitam discussões e debates em congressos sobre menores, que culminariam na reformulação do Código de Menores, em 1979.

No campo cultural, as produções foram marcadas pelo AI-5 e pela censura e repressão que este Ato introduzia. Para Nadine Habert, se muito da produção cultural foi marcada pelo terror, autocensura, introspecção e censura institucional, bem como, o que ela denomina de “paralisia” (um vazio cultural), por outro lado, apresentou manifestações bastante significativas de resistência e na busca de novas linguagens e campos de ação.¹⁸¹

Entretanto, afirma, uma marca do período além da expansão da indústria cultural como um todo (acompanhando um fenômeno mundial), a intervenção do Estado também se fez presente não só na coerção e censura, mas na tentativa de delimitar, controlar e intermediar a produção cultural. No cinema, música, teatro, o Estado financiou projetos diversos, promoveu shows e concertos; o período também foi

¹⁸⁰ SILVA, R. Op Cit 152-156.

¹⁸¹ HABERT, Op Cit 75.

marcado pela multiplicidade de vários campos quanto aos temas, abordagens e estilos, e palco de diversas polêmicas no meio artístico e intelectual, envoltos por diferentes visões sobre a política do governo e políticas culturais.¹⁸²

Um destes órgãos reguladores ao qual Habert se refere é a EMBRAFILME, Empresa Brasileira de Filmes, uma companhia criada em 1969 pelo governo, que tinha participação do capital privado, mas funcionava sob controle do Estado. Sua atuação foi bem-sucedida, com os filmes nacionais ocupando 35% do mercado interno, distribuindo filmes comerciais em território nacional e realizando mostras no exterior,¹⁸³ até o início dos anos 80, quando muitas salas de cinema do interior não resistiram à expansão do sinal de televisão e do videocassete e fecharam e quando também, a classe cinematográfica começa a questionar a repartição de recursos para a produção dos audiovisuais, culminando com em sua extinção em 1990.¹⁸⁴ É a EMBRAFILME que regula, como muitos outros filmes da época, a produção de *Pixote* – a Lei do Mais Fraco.

4.3.1.2. Produção, Recepção e Contexto

Com o apoio da EMBRAFILME para produção, esta sendo uma agência reguladora do Estado, nos questionamos primeiramente, o porque desta agência financiar uma produção que ainda que sutilmente (já que não cita o nome da instituição),¹⁸⁵ critica órgãos do governo e explicita a ineficiência dos abrigos e instituições para menores.

Nossa opinião é que isso se deveu a questões financeiras. Na época de produção de *Pixote*, A EMBRAFILME começa a ter problemas com a distribuição e público de suas produções, devido à expansão da televisão e do videocassete, e à concorrência que os filmes nacionais enfrentavam com o cinema hollywoodiano. A

¹⁸² Idem, p 75.

¹⁸³ Caroline M Pereira, em sua monografia de conclusão de curso em História na Universidade Federal do Paraná, atenta para o fato de existirem outras formas de se fazer filmes e obter sucesso: as chanchadas são um exemplo de filmes que não passavam pelo apoio estatal pelo seu conteúdo, considerado imoral.

¹⁸⁴ BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje**/ Pedro Butcher – São Paulo: Publifolha, 2005. P 17-18.

¹⁸⁵ RAMOS, Luciano. **Pixote, a Lei do Mais Fraco**. O Cinema Brasileiro – de O Pagador de Promessas a Central do Brasil. 2ª edição. EMBRAFILME. Texto de 1980.

empresa vivenciava, então, uma diminuição no número de filmes lançados anualmente: se antes,

“ (...) no começo da década este número girava de 70 a 110 filmes por ano, e obtinha cerca de 50 milhões de espectadores, em média, no final da década, em 1989, último ano da EMBRAFILME o país lançou apenas 17 filmes, que levaram ao cinema aproximadamente 20 milhões de pessoas.”

A empresa já havia patrocinado outro filme de Babenco, *Lucio Flavio, Passageiro da Agonia*, também baseado em obra homônima de José Louzeiro e que havia levado 5,4 milhões de espectadores aos cinemas, alcançando a terceira posição no ranking das maiores bilheterias do cinema nacional, ficando atrás apenas de *Dona Flor e seus Dois Maridos*, 1976, com 10,7 milhões de espectadores, e de *A Dona da Lotação*, 1978, com 6,5 milhões.¹⁸⁶ O sucesso que esta primeira parceria rendeu à EMBRAFILME e aos produtores e diretor, pode ter sido um dos principais motivos para que Babenco tivesse o apoio da agência reguladora na realização de *Pixote*.

Em 1981, o Brasil contém menos de 2500 salas de cinema, número que chegou a 3500 em 1975, quando este começa a decair.¹⁸⁷ Então, se nossa hipótese sobre a questão do investimento da EMBRAFILME estiver certa, então a empresa teria feito um bom negócio: mesmo com esse número de salas, *Pixote* levou ao cinema milhares de espectadores e fora do país, 08 milhões em 60 países diferentes.

Fora do Brasil o filme também fez muito sucesso lançado: foi exibido em no New York New Directors / New Films Festival, em maio de 1981, também em circuito limitado nos Estados Unidos em setembro de 1981 e em vários festivais de cinema, incluindo San Sebastián International Film Festival (Espanha), no Festival de Cinema de Toronto (Canadá), Festival Internacional de Cinema de Locarno (Espanha), entre outros. Recebeu também vários prêmios: foi indicado ao Globo de Ouro, na categoria de melhor filme estrangeiro, categoria também vencida no prêmio NYFFC 1981 (New York Film Cicle Awards, EUA) e Babenco recebeu o Leopardo de Prata, no Festival de Locarno, Suíça, em 1981 e no Festival de San Sebastian 1981 (Espanha) , recebeu o Prêmio OCIC.

¹⁸⁶ PEREIRA, CAROLINE M. **Cinema Brasileiro no anos de Collor: alguém sentiu falta?** Monografia de Conclusão de Curso. 2008. Orientador: Professor Doutor Dennison de Oliveira. Dpto de História, UFPR. P 19.

¹⁸⁷ *Idem*, 19.

Na década de 90, em um novo lançamento do filme, este obteve bastante repercussão; como analisamos em alguns sites e recortes de jornal que fotografei em visita à Cinemateca Brasileira. Entre notícias de reprises e do relançamento, em 1996, se tem alguns números: foram 8 milhões de espectadores em 60 países diferentes.

Muitas das notícias, e muito da repercussão do filme e do livro de Louzeiro, se deve também às histórias paralelas que os elementos externos ao filme trouxeram: o trágico final de Fernando Ramos da Silva, que foi morto em 1987 em confronto com a polícia, inspirou Louzeiro a escrever *Pixote- a Lei do Mais Forte*, em que conta sua versão da ajuda que Fernando recebeu depois do filme e narrando a trajetória do menino que queria ser artista, mas não queria ler, e no seio de uma família envolta por criminalidade, se vai por este caminho. Cida Venâncio, esposa de Fernando, também lança o livro “*Pixote Nunca Mais*”, que narra a vida dura que o casal de jovens teve. Há ainda o filme de José Joffily, *Quem matou Pixote?*, que tenta dar contornos a esta história em que a vida imitou a arte.

Estas notícias ressaltam muitas vezes, a atualidade do filme ainda que quinze anos depois de seu lançamento:

“Em 1980, quando foi lançado **Pixote, a Lei do Mais Fraco**, cenas como a do estupro no reformatório ou a do personagem-título cheirando cola provocaram reações estapafúrdias. Houve quem visse exagero ou sensacionalismo. Hoje é possível reconhecer que a visão do diretor Hector Babenco foi precisa e premonitória.”¹⁸⁸

Em concordância com este recorte, em seu artigo “*Pixote: a infância brutalizada*”, Campos ressalta que quando foi lançado, o filme gerou muita polêmica, por um lado foi sucesso de público e crítica, por outro causou indignação nos representantes da FUNABEM:¹⁸⁹ segundo o autor, jornais da época afirmam que as platéias aplaudiam, emocionadas, ao fim da produção; *Pixote* foi eleito também pela crítica especializada como o terceiro melhor filme estrangeiro da década de 1980, mas por parte dos representantes dos órgãos como a FUNABEM, como curadores de menores, professores e pedagogos, condenaram o filme como negativo. Campos ressalta a realao do promotor Carlos Mello , curador de menores do Rio de Janeiro, que classificou o filme como um “atentado à segurança nacional”.

¹⁸⁸ Revista VEJA, “**Como Morrem os Anjos**”. 20.11.96

¹⁸⁹ CAMPOS, A. L. V. **Pixote: a infância brutalizada**. In: SOARES, M. C. *A História vai ao cinema*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. P. 118

A explicação para estas reações tão díspares, para o autor, está no momento histórico em que foi lançado. Em 1980, período de abertura política, depois de quase vinte anos de censura, o brasileiro “(...) *estava reaprendendo a conviver com a liberdade de imprensa*”.¹⁹⁰ *Pixote* teria então sensibilizado plateias que por anos estavam impedidos de ler, ouvir e ver os problemas que afligiam o país:

“*Pixote* como que ‘revelou’ aos brasileiros uma realidade que, apesar de não ser nova, estava encoberta pelo silêncio da censura da ditadura militar. Apesar de toda a censura, essa violência era de domínio público. Mas essa outra violência, a violência cotidiana contra menores, negros, homossexuais e excluídos em geral, continuava relegada às páginas policiais dos jornais, não tendo ainda sido ‘descoberta’ pela opinião pública.”¹⁹¹

Um segundo fator para a explicação se *Pixote* seria, para Campos, a familiarização por parte dos espectadores com as políticas sobre menores e com as críticas a elas. Sugere também uma aproximação com o tema devido a difusão dos estudos foucaultianos acerca das “instituições repressivas” e de marginalizados. Percebemos então, assim como afirmamos no segundo capítulo, que a questão do menor institucionalizado estava em debate no seio da sociedade civil, não só em meio a organizações de direitos humanos, Igreja Católica e juristas, mas na imprensa jornalística, como mostra a reportagem citada por Campos, de 1966:

“entre os 22 mil internos da Fundação do Ben-Estar do Menor estão numerosos portadores de moléstias contagiosas, onde a tuberculose predomina, permanecendo os menores em completa promiscuidade. Quatro crianças morreram recentemente (...) e no Pavilhão Anchieta, 48 camas acomodam 163 moças, algumas grávidas ou sobraçando seus bebês.”¹⁹²

Um terceiro fator, tanto para seu sucesso quanto para a polêmica, se daria por quem direciona o discurso, visto que o tema não era novo nem no cinema nem em páginas policiais; entretanto, agora quem faz a denúncia e mostra a complexidade da condição do infrator é o menor: é sob a visão de *Pixote* que temos contato com a instituição, com a violência, com a necessidade de sobrevivência.

¹⁹⁰ *Idem*. 117-118

¹⁹¹ *Idem*. 118.

¹⁹² *Idem*, 117, nota 7

O autor do artigo ainda ressalta que a negativa por parte dos representantes da instituição se deve ao caráter de denúncia que o filme assume, responsabilizando-os pela reprodução das condições de pobreza e violência que deveriam combater e reafirmando então, a incapacidade destes institutos em ressocializar o menor.¹⁹³

Para a crítica especializada, principalmente a internacional, Babenco consegue trazer a narrativa de violência de forma poética e crítica, como afirma Pauline Kael, citada no blog americano Senses of Cinema, que se impressiona com o filme pela sua qualidade como documentário da vida real com uma dose do que chama de realismo poético:

"As imagens de Babenco são realistas, mas o seu ponto de vista é chocantemente lírico. Escritores sul-americanos como Gabriel Garcia Marquez, parecem ter um perfeito e poético controle da loucura, e Babenco também tem este dom. Artistas Sul-americanos tem que tê-lo, para poderem expressar a textura da loucura cotidiana." ¹⁹⁴

O crítico de cinema Roger Ebert, do Chicago Sun Times, considera o filme um clássico, e escreveu:

"Pixote predomina neste trabalho Babenco, que mostra um olhar áspero de uma vida que nenhum ser humano deveria ser obrigado a levar. E o que os olhos de Fernando Ramos da Silva, o jovem ator condenado, nos mostra não é para nos machucar, nem para nos acusar, assim como não mostra arrependimento - mostra apenas a aceitação de uma realidade diária desolada." ¹⁹⁵

Vincent Canby, crítico de cinema do The New York Times, considerou o filme “intransigentemente cruel”, ressaltando as performances dos atores, em especial de Fernando Ramos da Silva e de Marília Pera; afirma então que “ *Pixote não é para os fracos de estômago. Muitos dos detalhes são difíceis de serem deglutidos, mas o filme não é explora, nem é pretensioso* ”. ¹⁹⁶

¹⁹³ *Idem*, 119.

¹⁹⁴ <http://sensesofcinema.com/2003/cteq/pixote/>. Mais sobre Pauline Kael em: <http://www.fandor.com/blog/the-pearls-of-pauline-kaels-five-best-writings>

¹⁹⁵ <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-pixote-1981>

¹⁹⁶ <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9C0CE5DC103BF936A35756C0A967948260>

Já Robert Stam, citado por David Ranghelli no artigo “Neo-realismo e filmes latino americanos sobre crianças”, considera que ao filme faltou contextualização sobre o período, pois não sabemos nada além da relação polícia-infrator, forçando então uma relação maniqueísta entre a instituição e os menores, e nenhum contexto sobre a sociedade em geral.¹⁹⁷ Ranghelli também afirma que apesar de ser um ótimo filme, o longa não contextualiza o quadro mais geral, mas ressalta que Babenco tenta trazer um personagem invisível para o cinema, e contar sua história através de elementos neo-realistas, como o uso de atores não-profissionais, cenários reais e um certo modo de filmagem que remete aos documentários.¹⁹⁸

Propomos por fim duas interpretações para o sucesso de *Pixote* no Brasil e fora dele, além das explícitas por André Luiz Campos, sobre a contextualização histórica, a familiaridade com o tema. A primeira se relaciona com o que Campos chama de “ótica do menor”: ao nosso ver, muitas das cenas de *Pixote* explicitam essa intenção do autor (como a cena em que vemos a cidade através dos olhos do personagem-título, ou quando vemos Sapatos Brancos através do movimento de câmera que imita o olhar do menino de a partir dos pés do homem). Este discurso a partir do infrator seria novo para o cinema brasileiro, e para a sociedade como um todo, visto que acostumada aos discursos oficiais. Em outros países, a estética do filme que mescla, segundo Ranghelli, certo neo-realismo e elementos hiper-reais, como a cena de Sueli e *Pixote*, que é comparada à *Pietà*, de Michelangelo, parece ter impressionado os críticos, premiando a produção como o terceiro melhor filme estrangeiro da década. Luis Carlos Ribeiro Borges, afirma que:

"*Pixote*, de Hector Babenco, documenta, com extrema contundência, a questão dos menores delinquentes, que, entregues ao abandono nas ruas das grandes cidades ou à promiscuidade e à terapia errada ou mesmo desastrosa dos recolhimentos e reformatórios, são assim inevitavelmente iniciados e enfim devorados pelo mundo do crime, dos vícios e da prostituição; e o sucesso do filme no exterior, principalmente nos Estados Unidos, parece repercutir a advertência de Glauber de que somente uma estética da violência seria capaz de despertar a atenção e a compreensão dos países desenvolvidos para os

¹⁹⁷ RANGHELLI, D. **Neo-realismo e filmes latino americanos sobre crianças**. In: Cinemais, Revista de Cinema e outras Questões Audiovisuais. Rio de Janeiro: Ed Cinemais. n° 10. Março/abril 1998. Tradução de Hugo Moss. P 152

¹⁹⁸ *Idem*, 156-157

problemas que afligem o Terceiro Mundo." ¹⁹⁹

Apesar de que, a partir da metade da década de 90, são produzidos outros filmes sobre a temática da criança e a partir da visão dela de seu contato com a violência - como o renomado Cidade de Deus, dirigido por Fernando Meirelles, onde Buscapé começa a narrar a história da periferia desde quando era criança – há também cenas em que meninos levam tiros nos pés ou mãos, e de participação de menores como “aviões”, como o menino chamado de “Filé com Fritas”; ou Cidade dos Homens, dirigido por Paulo Morelli, em que os protagonistas, Laranjinha e Acerola, convivem com a violência e o tráfico no morro, além do documentário Falcão – Meninos do Tráfico, que mostra entrevistas realizadas com meninos chamados assim pois são vigias das bocas de fumo e realizam pequenas vendas - e filmes que tratam do menor institucionalizado, como O Contador de Histórias, Querô, Última Parada 174, em certa medida também Ônibus 174, Pixote – A Lei do Mais Fraco parece ser ainda um dos mais citados e lembrados quando se trata da temática.

Acreditamos, a partir destes fatores, que há dois motivos principais para que isto ocorra. O primeiro seria a questão cinematográfica e de seu contexto: por ser um dos primeiros filmes a tratar do tema, em plena ditadura militar, trazendo a denúncia a partir dos olhos do menino, e por não ser comedido nas cenas de violência, abuso e sexo. O outro motivo se relaciona com os fatores externos ao filme: o lançamento dos livros e filmes acerca da produção e da vida de Fernando Ramos da Silva, que se confunde com a ficção – Fernando foi morto em confronto com a polícia, dez anos após o lançamento do filme, em sua lápide, consta seu nome e o nome Pixote - sempre estariam trazendo com eles a produção anterior para debates, polêmicas e relançamentos.

4.3.2. Elementos Internos de Análise

¹⁹⁹ BORGES, Luis Carlos Ribeiro. **1960-1980, O Cinema à Margem**. Campinas: Papirus, 1983. Coleção Krisis . pg. 60-61

4.3.2.1. O menor, a instituição - no filme

No filme, o discurso que parece ser mais sutilmente realizado, mas sempre presente, é o da utilização desses menores por parte dos adultos para a prática de delitos, já que desde o Código de Menores de 1927 não se pode penalizar menores de 18 anos. Há vários trechos em que esta prática é realizada – como quando os menores são recrutados pelos policiais para praticar furtos durante determinado período de tempo, quando o cafetão de Sueli a entrega à administração dos garotos.

O discurso sobre a menoridade também é absorvido pelos menores, que alegam esse recurso para conseguir parcerias com os adultos, ou expresso na preocupação de Lilica, ao pensar que fará dezoito anos em um mês.



(Imagem 1) ²⁰⁰

Por parte dos adultos, se dá também quando Garotão é incriminado pelo inspetor, e este lhe diz: “Mesmo que tivesse sido você não ia acontecer nada. Quando tu fizer dezoito anos, tu entra numa boa e vai em frente (...)”; ou quando, com a morte do Desembargador, Almir diz ao grupo do qual suspeitava que “nesse país, a legislação protege o menor”.

²⁰⁰ 1:22:23

A denúncia no filme acontece quando, a partir desse discurso usual que ainda hoje é usado para pedir a redução da maioridade penal, de que esses menores se tornam criminosos porque sabem que a lei não os punirá, se volta contra estes sujeitos que os culpabiliza mas que dessa mesma estratégia se utiliza para não sofrer penalizações no judiciário – Almir, o mesmo que diz que com ele “essa de menor não cola”, é o mesmo que leva estes meninos para praticar assaltos.²⁰¹

Em *Pixote*, podemos notar que a instituição de reclusão não é nomeada em momento algum - para Ramos, mencionar a instituição era desnecessário, pois as críticas feitas a ela foram sutilmente realizadas, como a ingenuidade das autoridades, questão que trataremos a seguir;²⁰² entretanto, considerando o período que foi produzido e que representa, o filme estaria se referindo à Febem – como vimos no segundo capítulo, a FEBEM, foi fundado em 1973, e tinha como objetivo “(...) *planejar e executar programas de atendimento integral ao menor carente, abandonado ou infrator, cumprindo e fazendo cumprir as diretrizes da política nacional do bem-estar do menor*”.²⁰³

Segundo as diretrizes da PNBEM, a função das unidades estaduais era ressocializar o menor, e pretendia “*inovar na área dos métodos e processos de ressocializar o menor desassistido (carentes e com problemas de conduta social)*”,²⁰⁴ proporcionando tratamento na família e evitando e prevenindo a internação. Para Vogel, é na metodologia que surge uma evidente contradição entre propostas e práticas: o problema do menor só é reconhecido como tal pelo Estado na medida em que afeta a ordem pública; assim sendo, o Estado investe mais na repressão das manifestações que prejudicariam à ordem, do que na prevenção e meios de se retirar estes menores da situação de risco em que se encontram.²⁰⁵

²⁰¹ No livro, esta questão também é explícita na relação dos menores com Cristal, o traficante: é ele que arma a cilada com Débora, para que os meninos ficassem sem a droga, e caso fossem pegos com ela, não fossem culpabilizados.

²⁰² RAMOS, 1980.

²⁰³ GUIRADO, *Op Cit*, página 31.

²⁰⁴ GUIRADO, *Op Cit*, p 20.

²⁰⁵ VOGEL, *Op Cit*. 308-309.

As políticas de bem-estar do menor visavam uma alternativa ao regime anterior, o do Serviço de Atendimento ao Menor, o SAM. Propunha a internação como última medida, e em pequenas escalas, e que visasse a integração na sociedade e na família.

A partir dos jornais utilizados na pesquisa de Silvia Maria Arend, *Infâncias e redemocratização: uma visão a partir da Imprensa (Brasil - 1980 – 1990)*, podemos ter em mente que a denúncia que *Pixote* realiza, era também respaldada por veículos midiáticos impressos: coletando 1600 matérias da Folha de São Paulo no período, que envolvessem a temática da infância, Silvia Arend afirma que um grande número delas se relacionava à criança pobre e infratora:

“A Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor (FEBEM) e as suas ações para as crianças, adolescentes e jovens foi alvo de diversos debates realizados pelo periódico no período em estudo. As matérias, redigidas em tom de denúncia, apresentavam as “vozes” de funcionários da FEBEM, dos representantes do Movimento em Defesa do Menor, da Comissão de Justiça e Paz e de outras entidades sociais. Várias denúncias feitas pelos próprios funcionários relacionavam-se às péssimas condições das unidades estaduais a cargo da FEBEM. Mas dentre estas denúncias destacavam-se, os considerados crimes cometidos contra os internos/as, tais como, os maus-tratos corporais e as ‘marchas forçadas’.”²⁰⁶

A autora afirma, ainda, que o discurso sobre o ‘problema do menor’, era sempre relacionado a uma das maiores dificuldades do país, citando reportagens em que o adolescente é chamado de assassino ‘frio e calculista’, por exemplo. Entretanto, esta questão, que trata o menor como problema, ainda reforça a ideia da responsabilidade do Estado, de que o abandono e a falta de estrutura familiar gestariam a criminalidade (“A criança abandonada de hoje é a criança criminoso de amanhã”).²⁰⁷

Uma das cenas emblemáticas que trata sobre a atenção dada ao menor pelo Estado, é a cena inicial: uma senhora questiona ao delegado de polícia sobre seu filho, e ele a ignora, enquanto conversa com a esposa ao telefone. É como se o autor, metaforicamente, nos dissesse que para os órgãos públicos tudo seria mais importante

²⁰⁶ AREND, S. M. F. *Infâncias e redemocratização: uma visão a partir da Imprensa (Brasil - 1980 – 1990)*. XXVII Simpósio Nacional de História, Anpuh. Julho de 2013. P 2

²⁰⁷ *Idem*, p 3

que o menor, para a criança pobre.



(Imagem 2)²⁰⁸

O filme também trata desta criminalização da criança, e realiza um questionamento acerca da sociedade que vê a questão do menor se difundir a cada dia nos jornais, e que entende toda criança pobre como um possível infrator: na cena em que a viúva procura pelo assassino do marido, ela diz *“como eu posso saber quem é? Eles são todos iguais!”*; nos parece bastante clara a indireta dada ao público, à sociedade: são iguais porque pobres, porque meninos desassistidos, os autores dos assassinatos “frios e calculistas” que a Folha de São Paulo se referia na década de 1980.

A crítica no filme à instituição se dá no sentido de apresentá-la como um sistema corrupto, como quando levam menores para praticar delitos, ou quando forjam a fuga de Fumaça, que é encontrado em um lixão, ou de Garotão, mas principalmente nos discursos que reforçam a questão da menoridade penal e como estes funcionários se aproveitam disso para obter lucro pessoal.

Outra questão também importante é tratada por Luciano Ramos como uma sutileza do filme: funcionários como a psicóloga e a educadora, parecem ao menos se importam com os menores, e aparentam estar tentando não se entregar ao sistema, visando a reeducação dos meninos, ao passo que é sinalizada a inocência ou ignorância

²⁰⁸ 00:03:42

dos altos funcionários. Após Garotão ser morto, o juiz de menores, interpretado por Rubem de Falco, aos meninos enfileirados e cobertos com mantas, pronuncia as seguintes palavras:

“(...) quero que me contem tudo o que sabem, como se estivessem falando a um pai, estou aqui para ouvi-los. Por que tanta destruição? Isto aqui por acaso não é a casa de vocês? Da qual todos nós devemos cuidar? (...) Vocês vieram para cá para se reintegrarem à sociedade, como cidadãos **úteis**, e estão desperdiçando a maior oportunidade de suas vidas...”²⁰⁹

Nos discursos dos proponentes da transição SAM-PNBEM, observamos o mesmo tipo de discurso que parece marcar a questão da paternidade e afeto – sanar as questões afetivas também deveria ser uma competência dos funcionários. Uma das poucas cenas em que esta questão aparece é a cena na sala de aula, em que a professora parece trazer esta afetividade ao menino – que corresponde, escrevendo.

Sobre este tema da educação, *Pixote* mostra apenas uma cena que aborda a questão. A mesma cena citada acima, mostra meninos de todas as idades, amontoados em uma sala de estrutura precária e sem material adequado a esta escolarização, que seria parte da reinclusão na sociedade. A inclusão, no discurso do juiz de menores, citado acima, ressalta que os meninos deveriam se tornar cidadãos úteis, termo grifado.

Para se ter cidadão úteis é imperativo a docilidade dos corpos: a disciplina torna-se necessária para tal procedimento, visando a sujeição, mas acima de tudo, a formação de uma relação que torne o corpo obediente e útil ao mesmo tempo.²¹⁰ A disciplina seria uma forma de controle social, e um meio de coerção e formação de corpos dóceis, para Foucault. Os corpos dóceis aos quais o autor se refere são corpos passíveis de docilidade, de um esquema de coerção sem folga, para moldá-lo e controlá-lo. A disciplina torna-se necessária para tal procedimento, visando a sujeição, mas acima de tudo, a formação de uma relação que torne o corpo obediente e útil ao mesmo tempo.²¹¹ A disciplina no filme é imposta através do medo, principalmente o medo de ser considerado dispensável – conviver com essa dúvida faz com que, ao menos na

²⁰⁹ 00:59:14 – 1:00:09 – grifo nosso.

²¹⁰ FOUCAULT, Op Cit. 132-133

²¹¹ FOUCAULT, Op Cit. 132-133

maior parte do tempo, os meninos mantenham uma convivência a partir da obediência. Segundo Edson Passeti:

“Ao escolher políticas de internação para crianças abandonadas e infratoras, o Estado escolhe educar pelo medo. Absolutiza a autoridade de seus funcionários, vigia comportamentos a partir de uma idealização de atitudes, cria a impessoalidade para a criança e o jovem, vestindo-os uniformemente e estabelece rígidas rotinas de atividades, higiene, alimentação, vestuário, ofício, lazer e repouso”²¹²

Em relação a esta representação do menor podemos associar alguns elementos à perda de identidade, ou substituição de uma por outra, uma identidade institucional, a qual Goffman se refere em seu trabalho “Manicômios, Prisões, Conventos”, citado no segundo capítulo: para Goffman, o novato chega com alguma concepção de si mesmo que foi possível devido a algumas disposições sociais estáveis no mundo doméstico, ou no caso dos menores, na rua. Cria-se então uma tensão entre o doméstico e o institucional.

Há necessidade de um adestramento, que se dá a partir do processo de admissão: coletar a história de vida, fotografar o interno, pesá-lo, medi-lo, enumerar, banhar, despir, cortar os cabelos, enumerar bens, dar a ele as roupas de interno... Os processos padronizantes em uma instituição fazem com que o *eu* do interno, como ele se entende, a concepção de si mesmo, seja mortificado.²¹³ Esse *eu*, segundo Silva, seria substituído por outra identidade, uma identidade institucional, visto que

“As reminiscências de uma vida sócio-afetiva anterior, o apego a coisas e objetos, a dependência materna, as “manhas e preferências pessoais passam a constituir fatores de dificuldade ao processo de institucionalização.”²¹⁴

É o que podemos notar quando Pixote é obrigado a tomar seu café com o escarro de outro interno, para adentrar ao grupo, e quando fuma maconha ou vê pornografia para forjar esta identidade.

Para Silva, quanto mais idade tiver a criança, mais difícil sua adequação:²¹⁵ no filme isto se nota nos personagens de Garotão, que mesmo dentro da instituição usa

²¹² PASSETI, Edson. *Op Cit.* 355.

²¹³ GOFFMAN, *Op Cit.* 25-6.

²¹⁴ SILVA, R. *Op Cit.* p 164

²¹⁵ *Idem*, 146.

correntes e bonés, e desafia a autoridade dos funcionários, e de Dito, que causa transtornos no dia de visitas por não querer ver sua mãe - afirmando seus valores individuais, que seria para ele, um exercício de defender e preservar seus valores adquiridos, esforçado-se para manter sua subjetividade, não sujeitando-se às imposições²¹⁶ – o que fica categorizado em uma instituição, considerada por nós *total*, como rebeldia.

Na lógica interna destas instituições, com uma estrutura física que contém os corpos, restringe a liberdade e outra estrutura que torna denso o ambiente institucional,²¹⁷ a fuga pode ser entendida como uma estratégia de sair da anulação que as instituição impõe.²¹⁸

O uso de apelidos e a não identificação com a família, o corte de cabelo (Imagem 3) padronizam o menor, tornando o mais um em uma massa de infratores. Numa instituição como a FEBEM, que a partir do conceito de Goffman, pode ser considerada uma instituição total,²¹⁹ a mobilidade social é limitada e a distância social é prescrita, ou se é o supervisor ou o controlado.²²⁰ Para este autor, o controle é estabelecido a partir da regulação sobre as atividades humanas através da organização burocrática. Esta regulação é iniciada com a vigilância, com a administração das necessidades:²²¹ no filme, podemos notar esta padronização e regulação das atividades em algumas cenas específicas, como a do corte de cabelo de Pixote, com as cenas no dormitório, onde se percebe a regularidade no posicionamento das camas e na cena do refeitório, onde todos comem ao mesmo tempo, muitos uniformizados, sob a vigilância dos bedéis. (Imagem 4).

²¹⁶ *Idem*, 56

²¹⁷ *Idem*, 162.

²¹⁸ *Idem*, 110.

²¹⁹ As instituições totais têm característica de “fechamento”, ou seja, possuem uma barreira com o mundo externo (proibições quanto à saída de internos e impedimento de visitas, portões e muros altos), além de que todos os aspectos da vida, seja dormir, estudar, trabalhar, são realizados no mesmo local e em grupo, em uma rígida rotina e na presença de uma autoridade responsável, bem como são regulamentadas e supervisionadas as outras atividades obrigatórias. Ver mais no II capítulo.

²²⁰ GOFFMAN, *idem*, 11- 17

²²¹ *Idem*, 32-33



(Imagem 3) ²²²



(Imagem 4) ²²³

Acerca do menor, há no filme várias representações através dos mais diferentes personagens: há os que quase completando dezoito anos, são chefes de pequenas gangues, e prometem proteger aqueles que com eles andam (Garotão, por exemplo), os

²²² 00:11:15

²²³ 00:19:48

que aparentam 14 ou 15 anos, como Dito e Chico, que parecem ter se criado nas ruas, ou apenas fugindo dos maus tratos dos pais, acabam por cometer pequenos delitos e por adentrar à instituição; os meninos que, estereotipados no filme, se vestem como meninas e se identificam como, assim como Lilica; e os bem pequenos, como Pixote e outros, que são apresentados como meninos que ainda não sabem muito da criminalidade, de sexualidade. Todos esses internos têm em comum o fato de aparentemente, já terem passado por outras unidades de internação, visto já serem chamados por apelidos ou serem reconhecidos pelos bedéis, além de ter fichas na delegacia, como na cena inicial (a reincidência de Dito, por exemplo, é identificada através de sua mãe, que pergunta a Sapatos Brancos, quando foi que o menino voltou à unidade) e de viverem por algum tempo nas *ruas* – independente se o motivo de viver nessa situação seja devido à fuga de casa, por maus tratos – ou pelo menos, almejar isso, a liberdade das ruas.

O medo de ficar na instituição e ser mais um dos *dispensáveis* também é um elemento em comum. Ranghelli afirma que esta é a função das cenas iniciais, conscientização de que eles são descartáveis, e que não há quem se importe com eles; seu temor é constantemente declarado no filme, focalizado através dos personagens,²²⁴ como na cena em que, em meio a confusão pela morte de Garotão, Pixote pede a Dito para que fujam, pois eles poderiam ser os próximos. Fumaça também pede, na sequência que mostra o dia de visitas, que sua mãe tente o tirar daquela *ratoeira*.

Outra questão em comum entre os meninos é a *naturalização da violência* que acabam por adquirir e perceber. Desde o trato dos funcionários, que os recebem aos gritos ou tapas (a cena da enfermeira cortando o cabelo de Pixote exemplifica o trato verbal dos funcionários), até como os menores se dirigem uns aos outros, com palavrões e pontapés. Uma cena bastante importante para afirmar esta naturalização se dá depois da morte de Dito, assassinado por Pixote: enquanto Sueli chora a morte do garoto, Pixote, ainda que abalado, diz “*não fala mais disso, o Dito tá morto!*”.

Na terceira parte do filme, os meninos são filmados em “liberdade” e podemos ver que seus sonhos e planos são envoltos em violência, assaltos e dinheiro. Isto se dá também pela naturalização da violência, e pelo fato de que sua

²²⁴ RANGHELLI, *Idem*, 149.

ressocialização, intenção principal de sua internação, foi fracassada: a anulação do indivíduo, fomentada por sua padronização e substituição de sua identidade, dificulta a ressocialização quando este sai da reclusão – a institucionalização teria como efeitos alterações na constituição da identidade, o estigma, a incorporação do sentimento de inferioridade e a redução da autoestima, resultando então na

“(...) incapacidade de viver e de orientar-se fora do quadro referencial tão intensamente projetado pela vida institucional, especialmente quando a vida institucional foi a única fonte de valores e de referências para o indivíduo.”²²⁵

Outra cena bastante representativa sobre esta questão é a da brincadeira dos garotos: com um grito de um dos meninos, e a câmera abrindo rapidamente, vemos Dito, Pixote e Fumaça, brincando: o último está sendo interrogado, amarrado a um pedaço de madeira, como se torturado pelos outros dois. Em uma brincadeira paralela, um menino conta pedaços de jornais como se fossem cédulas, outro pede dinheiro emprestado, quando outros dois os assaltam. Há meninos montando a guarda, Pixote entre eles, com armas de madeira na mão – com falsos canivetes e armas, os maiores amedrontam os “funcionários” e “clientes” do banco. Ao ver um bedel, Pixote alerta os colegas, então Dito diz que sai da brincadeira, pois Pixote o delatou, usando seu nome real. Aos gritos e xingamentos dos colegas, Dito aperta suas partes íntimas, intimando-os à briga. A partir desta sequência, o diretor parece nos dizer o quanto estas crianças estão acostumadas com a violência, pois os diálogos e a postura das brincadeiras são carregados de veracidade e palavrões e violência... (Imagens 5 e 6)

²²⁵ Silva, *Op Cit.* 174.



(Imagem 5) ²²⁶



(Imagem 6) ²²⁷

Pixote – a Lei do Mais Fraco é um filme com algumas cenas com uma bela fotografia, como a cena em que Lilica canta para Pixote, ao pôr do Sol, ou a clássica entre Pixote e Sueli. (Imagem 7) Sua montagem remete a um documentário, o que é

²²⁶ 00:22:48

²²⁷ 00:22:44

reforçado pela primeira parte do filme, na qual somos introduzidos pela fala do estrangeiro, parecendo improvisada - ²²⁸ Campos ressalta em seu artigo a intencionalidade desta cena, em apontar que as mazelas do país seriam legitimadas pela visão de alguém de fora, em oposição ao silêncio da sociedade em um período ditatorial, que afligia a violência aos menores.



(Imagem 7) ²²⁹

À questão do documentário, segue também as questões de câmera, como a câmera na mão, que parece querer documentar toda a história de forma que o espectador não perca os detalhes e agitação que o filme muitas vezes propõe, mas que ainda assim, tenha em mente que ele não faz parte desta trama, e outras movimentações que em certos momentos parece sugerir que sigamos a narrativa através dos olhos de Pixote. A opção por realizar as filmagens em antigas instalações de uma escola, com locações no Rio de Janeiro e São Paulo. Há algumas cenas na rua, e devido ao agradecimento final à Polícia Rodoviária e Civil, nos créditos, podemos compreender que as locações nas ruas e estradas, além do monumentos e praças tiveram apoio destas entidades – estas opções trazem ainda mais o tom de documentário e veracidade da narrativa.

²²⁸ Em visita à Cinemateca Brasileira, e com acesso ao roteiro original do filme, que se chamaria “A Terra é redonda como uma laranja”, notamos que essa naturalidade do discurso era intencional, visto que este monólogo já estava prescrito no roteiro.

²²⁹ 02:01:40

Acerca da sonoplastia, muitos das músicas fazem parte do conteúdo não-diegético do longa, e que na maioria das vezes sugere tensão, como a composição de abertura, ou afetividade, como as que integram a cena na escola, na psicóloga ou na despedida do menino de Sueli; há ainda as diegéticas, que são de menor participação, como as cantadas por Roberto e Lilica, ou quando no parque de diversões, ouvimos Cazuza ao fundo, além das narrações nos alto-falantes em dia de visita e no conteúdo da televisão e rádio.

5. Considerações Finais

O envolvimento com uma pesquisa envolvendo uma fonte audiovisual nos fez entender o quanto esta pode ser importante para a História, seja como uma nova forma de contar o passado, seja como discurso, seja como crítica social – e isto tudo relacionado ao contexto que se insere, sendo um importante meio para se entender o momento histórico em que a fonte foi produzida.

No caso de *Pixote, A Lei do Mais Fraco*, pudemos em nossa pesquisa, compreender, principalmente nos estudos de recepção, como a sociedade ainda criminalizava as crianças pobres, relacionando a pobreza e o abandono diretamente com a criminalidade. Pudemos perceber então, a permanência do termo *menor* como significado de *delinquente* e *infrator*, que segundo a bibliografia pesquisada já era recorrente desde o fim do século XIX, e a permanência também desta criminalização da pobreza.

A partir da contextualização e dos estudos de recepção, tentamos compreender porque este filme fez, e faz, tanto sucesso no Brasil e para a crítica internacional. O momento histórico em que foi produzido parece, segundo Campos, devido à censura, ter silenciado e muito a questão dos menores nas páginas dos jornais, geralmente os associando como um caso de Segurança Nacional.

Para Arend, o silêncio não foi tanto, e o aparecimento destes menores nos jornais se dava ou pela sua criminalidade, apresentando-os como “monstros”, ou em forma de denúncia aos maus tratos ocorridos nos institutos de internação. A pesquisa que realizamos acerca das políticas públicas para menores, apontam também que essas questões estavam sendo discutidas, pelo menos no âmbito jurídico, filantrópico e assistencial.

Confrontando então, essas duas questões, concluímos que o filme obteve um grande número de espectadores, devido a este silêncio parcial a que se refere Campo, bem como este sugere, uma maior familiarização com os estudos prisionais de uma plateia mais culta, e principalmente, com a inovação proposta pelo filme em mostrar a realidade do menor sob a ótica deste. Entendemos também que o audiovisual teve tanta repercussão devido ao destino trágico do jovem protagonista, que morre em confronto com a polícia anos depois de participar da produção.

A crítica do filme se dirige à sociedade e à instituição: à primeira porque, segundo o filme, compreende todos os menores, visto que pobres e desassistidos, como

iguais, como possíveis infratores devido a sua condição; que os critica, mas não oferece meios eficazes de ressocialização e reintegração deste à vida fora dos muros e pavilhões. Representa a instituição, como falida e ineficaz em suas diretrizes que propõem a reinserção destes menores como *cidadãos úteis*, conceito utilizado por Foucault, ao qual nos referimos no segundo e terceiro capítulos – apresenta-a também como corrupta, na figura dos policiais e instrutores que se utilizam da inimputabilidade dos menores para que estes pratiquem delitos em seu nome, e na figura do juiz que parece desconhecer a realidade do menor e o cotidiano de um interno.

A questão do menor é relevante visto que este discurso a partir do fato de serem inimputáveis, ou seja, não poderem ser penalizados legalmente, é ainda utilizado por setores da sociedade que exigem a redução da maioridade penal. Babenco realiza uma crítica a este discurso, denunciando que sim, os meninos se utilizam desta estratégia para não serem penalizados, mas acima de tudo, este discurso seria utilizado pelos adultos.

O menor é então, representado como alguém sem um futuro – ou que relaciona estas aspirações com a violência – a partir das metáforas de morte de vários internos, do diálogo de Lilica, que diz que afirma não saber o que esperar da vida, ou da cena final, em que Pixote anda a esmo e sozinho em uma linha de trem, para um destino ainda desconhecido, mas previsível.

6. Lista de Fontes

6.1. *Fonte Primária:*

BABENCO, H. **Pixote, A lei do Mais Fraco**. Embrafilme, 1980.

6.2 *Fontes Secundárias:*

Folha de São Paulo. **Pixote, o filme, a vida, o homem do cobertor**. 26.11.96

Jornal da Tarde. **Enxurrada de filmes sobre o menor faz Babenco relançar Pixote**.
14.11.96

Louzeiro, J. **Infância dos Mortos**. 1977

Revista VEJA. **Como Morrem os Anjos**. 20.11.96

O Estado de São Paulo. **A obra prima de Hector Babenco**. 03.12.99

7. Referências Bibliográficas

ADORNO, Sergio. **A Experiência precoce da punição**. In: MARTINS, José de Souza (org). *O Massacre dos Inocentes: a criança sem infância no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. **“Violência, ficção e realidade”**. IN: SOUZA, Mauro Wilton. (org) *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: ECA/USP, Brasiliense, 1995.

_____. et al. *O adolescente na criminalidade urbana em São Paulo*. Brasília: MJ/SEDH, 1999.

AREND, S. M. F. **Infâncias e redemocratização: uma visão a partir da Imprensa (Brasil - 1980 – 1990)**. XXVII Simpósio Nacional de História, Anpuh. Julho de 2013

ARAÚJO, Inácio. **Cinema o Mundo em Movimento**. São Paulo: Scipione, 2002.

AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Tadução de Marina Appenzeller. 8 ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

BARROS, José D’Assunção & NÓVOA, Jorge (org.). **Cinema-História: teoria e representações sociais no cinema**. 2 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

BERLATTO,F. **Controle Social Perverso: Análise De Uma Política De Segurança Pública**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Paraná. P. 13

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Ensaio sobre Literatura e História. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1986,pg. 205.

BORGES, N. A **Doutrina De Segurança Nacional E Os Governos Militares**. DELGADO, L.A.N. FERREIRA, J. O Brasil Republicano. O tempo da ditadura – regime militar e os movimentos sociais em fins do século XX. Livro 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTCHER, Pedro. **Cinema Brasileiro Hoje/** Pedro Butcher – São Paulo: Publifolha, 2005. P 17-18.

BORGES, Luis Carlos Ribeiro. **1960-1980, O Cinema à Margem**. Campinas: Papyrus, 1983. Coleção Krisis . pg. 60-61

BERNARDET, Jean-Claude e RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e história do Brasil**. 3 ed. São Paulo: Contexto, 1994. (Coleção Repensando a História)

BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos, 57)

BESKOROVAINE. Ana Paula Hoeltgebaum da Costa. **Adolescentes Criminosos, Adolescentes criminalizados**. Orientação: Prof. Dr. Pedro Rodolfo Bodê de Moraes. Monografia- Curso de Pós-graduação em Sociologia Política. Dpto de Sociais, UFPR, 2005.

BIERRENBACH, M. **Fogo no Pavilhão: uma proposta de liberdade para o menor**. SP. Brasiliense, 1987.

CAMPOS, A. L. V. **Pixote: a infância brutalizada**. In: SOARES, M. C. A História vai ao cinema. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006. P. 118

CAMPOS, Ângela Valadares. **O menor institucionalizado: um desafio para a sociedade: atitudes, aspirações e problemas para sua reintegração na sociedade**. Petrópolis – Ed. Vozes, 1984.

CAPELATO, Maria Helena, MORETTIN, E., NAPOLITANO, M. & SALIBA, Elias T. **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda.

CARLSSON, Ulla ; FEILITZEN, Cecília von (org.). **A criança e a violência na mídia**. [tradução: Maria Elizabeth Santo Matar, Dinah de Abreu Azevedo] São Paulo ;Brasília : Cortez : UNESCO, 2000

CARVALHO, A **Representação segundo Roger Chartier**. Diálogos, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 143-165, 2005. P 147.

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. p 17. Texto publicado com permissão da revista *Annales* (NOV-DEZ. 1989, Nº 6, pp. 1505- 1520).

DELGADO, L.A.N. FERREIRA, J. **O Brasil Republicano. O tempo da ditadura – regime militar e os movimentos sociais em fins do século XX**. Livro 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FALEIROS, Vicente de Paula. **Infância e Processo Político no Brasil**. In: PILOTTI, F. e RIZZIN, I. A Arte de Governar Crianças: a História das Políticas Sociais, da legislação e da Assistência à Infância no Brasil. Rio de Janeiro: IIDN, Ed. Um. Santa Úrsula, Amais livrara e editora. 1995

FÈBVRE, Lucien. **Combates pela História II**. Lisboa: Editorial Presença, (1977).

FERREIRA, Jorge & SOARES, Mariza de Carvalho. **A história vai ao cinema: vinte filmes brasileiros comentados por historiadores**. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FERRO, Marc. **O filme: uma contra-análise da sociedade**. In: LE GOFF, Jacques & NORA, Pierre (orgs.). *História: novos objetos*. Tradução de Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

_____. **Cinema e História**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FILHO, Moncorvo. **História da proteção à infância no Brasil (1500-1922)**. RJ. Empresa Gráfica, 1926

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da Prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 37ª edição. Ed. Petropolis; RJ: Vozes, 2009. P 80.

FRANCO, Marília da Silva. **A natureza pedagógica das linguagens audiovisuais**. In: *Cinema: uma introdução à produção cinematográfica*. São Paulo: Centro de Documentação e Informação para a Educação, 1992. (Série: Lições com Cinema, 1)

FREITAS, M. César. **História Social da Infância no Brasil** – SP. Cortez Editora, 1997

GOFFMAN, E. **Manicômios, Prisões e Conventos**. São Paulo: Perspectiva, 2005. Debates. (trad. Dante Moreira Leite). P 11- 17

GUIRADO, Marlene. **A Criança e a FEBEM**. São Paulo, Editora Perspectiva, 1980

GUYNN, Willian. **Writing History in Film**. New York, Routledge, 2006

HABERT, Nadine. **A Década de 70 – Apogeu e Crise da ditadura militar brasileira**. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática. 3ª edição. 2001. p 43-44

HAMBURGER, E. **Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo**. Novos estud. - CEBRAP no. 78 São Paulo Julho 2007

KORNIS, Mônica Almeida. **História e cinema: um debate metodológico**. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

LONDOÑO, Fernando Torres. **A Origem Do Conceito Menor**. Em: Del Priore, Mary (org) *História da Criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1991 - (Caminhos da História).

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINEZ, Alessandra. ABREU, Martha. **Olhares sobre a Criança no Brasil: perspectivas históricas**. In: RIZZINI, Irene (org), *Olhares sobre a Criança no Brasil – séculos XIX e XX*. Rio de Janeiro: Petrobrás_BR- Ministério da Cultura: USU Universitária: Amais, 1997.25.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. **Cinema: imagem e interpretação.** *Tempo Social*, São Paulo, v. 8, n. 2, p. 83-104, out. 1996.

NOVA, Cristiane. **O cinema e o conhecimento da história.** *Olho da História*, Salvador, v. 2, n. 3, p. 217-234, nov. 1996.

OLIVEIRA, Dennison. **O cinema como fonte para a História.**

_____. **História e audiovisual: questões de método.** . IN: OLIVEIRA, D. (Org.) . *O Túnel do Tempo: um estudo de História & Audiovisual*. 1. ed. Curitiba: Editora Juruá Ltda., 2010. v. 1. 272 p

_____. QUADROS, U. . **Políticas públicas do audiovisual no Brasil Contemporâneo.** In: Dennison de Oliveira. (Org.). *História e Audiovisual no Brasil do Século XXI*. 1 ed. Curitiba: Juruá Editora Ltda., 2011, v. 1, p. 23-32.

_____. **Cinema e Moral Sexual no Brasil (1950-1970).** Projeto de pesquisa para o Cnpq.

OLIVEIRA, Henrique. **Limites e possibilidades da narrativa histórica audiovisual e o ensino de História.** *O Olho da História*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 117-125, set. 1997.

PASSETI, E. **O menor no Brasil Republicano.** In: Del Priore, Mary (org) *História da Criança no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1991 - (Caminhos da História). 148-9

_____. **Crianças Carentes e políticas públicas.** In: PILOTTI, F. RIZZINI, Irene (ORG). *A arte de governar crianças: a história das políticas sociais, da legislação e da assistência à infância no Brasil*. Rio de Janeiro: Instituto Interamericano Del Niño: Editora Universitária Úrsula, Amais Livraria e Editora, 1995.

PEREIRA, CAROLINE M. **Cinema Brasileiro no anos de Collor: alguém sentiu falta?** Monografia de Conclusão de Curso. 2008. Orientador: Professor Doutor Dennison de Oliveira. Dpto de História, UFPR. P 19.

PEREIRA, Welson Luis. **O menor e a Moralização pelo Trabalho: Casa do Pequeno Jornaleiro de Curitiba (1943 a 1962).** Dissertação de mestrado PGHIS-UFPR. Orientadora Judite Maria Trindade. 2009, p 16

PILOTTI, F. RIZZINI, Irene (ORG). **A arte de governar crianças: a história das políticas sociais, da legislação e da assistência à infância no Brasil.** Rio de Janeiro: Instituto Interamericano Del Niño: Editora Universitária Úrsula, Amais Livraria e Editora, 1995.

RAMOS, Luciano. **Pixote, a Lei do Mais Fraco.** *O Cinema Brasileiro – de O Pagador de Promessas a Central do Brasil*. 2ª edição. EMBRAFILME. Texto de 1980.

RAMOS, P. R. **A imagem, o som e a fúria: a representação da violência no documentário brasileiro**. Estud. av. v.21 n.61 São Paulo set./dez. 2007

RANGHELLI, D. **Neo-realismo e filmes latino americanos sobre crianças**. In: Cinemais, Revista de Cinema e outras Questões Audiovisuais. Rio de Janeiro: Ed Cinemais. n° 10. Março/abril 1998. Tradução de Hugo Moss.

REIS, José Carlos. **Escola dos Annales – A inovação em História**. São Paulo. Paz e Terra, 2000. 2ª edição.

_____. **História e verdade: posições**. 2010.

RIZZINI, Irene. **Crianças e Menores: do Pátrio Poder ao Pátrio Dever. Um Histórico da Legislação para a Infância no Brasil (1830-1990)**. In: : PILOTTI, F. e RIZZIN, I. A Arte de Governar Crianças: a História das Políticas Sociais, da legislação e da Assistência à Infância no Brasil. Rio de Janeiro: IIDN, Ed. Um. Santa Úrsula, Amais livrara e editora. 1995. P 105.

ROSENSTONE, Robert. **História em imagens, história em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a história em imagens**. *O Olho da História*, Salvador, v. 1, n. 5, p. 105-116, set. 1997.

_____. **A história nos filmes, os filmes na história**. Tradução de Marcello Lino. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

_____. **Visions of the Past: The Challenge of Film to Our Idea of History**. Harvard University Press, 1998

ROSSINI, Miriam de Souza. **As marcas da História no cinema, as marcas do cinema na História**. *Anos 90*, Porto Alegre, n. 12, p. 118-128, dez. 1999.

SANTOS, M.A.C. **Criança e criminalidade no início do século**. In: PILOTTI, F. RIZZINI, Irene (ORG). A arte de governar crianças: a história das políticas sociais, da legislação e da assistência à infância no Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Interamericano Del Niño: Editora Universitária Úrsula, Amais Livraria e Editora, 1995.

SANTOS, Juarez Cirino. **30 ANOS DE VIGIAR E PUNIR (FOUCAULT)**. Trabalho apresentado no 11º Seminário Internacional do IBCCRIM (4 a 7 de outubro de 2005), São Paulo, SP. Disponível em [HTTP://www.cirino.com.br/artigos/jcs/30anos_vigiar_punir.pdf](http://www.cirino.com.br/artigos/jcs/30anos_vigiar_punir.pdf)

SALES, Mione A. **(In)Visibilidade Perversa – Adolescentes Infratores Como Metáfora Da Violência**./ Mione Apolinário Sales. – São Paulo: Cortez, 2007.

SCHENIDER, Leda. **Marginalidade e delinquência juvenil**. São Paulo. Cortez, 1987.

SILVA, R. **Os Filhos do Governo**, São Paulo, Ática, 1997.

TRINDADE, J. **O abandono de crianças ou a negação do óbvio**. Rev. bras. Hist. vol.19 n.37 São Paulo Sept. 1999. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881999000100003.

VOGEL, Arno. **Do Estado ao Estatuto – Propostas e Vicissitudes da Política de atendimentos à Infância e Adolescência no Brasil Contemporâneo**. In: A Arte de governar crianças . PILOTTI, F. RIZZINI, Irene (ORG). A arte de governar crianças: a história das políticas sociais, da legislação e da assistência à infância no Brasil. Rio de Janeiro: Instituto Interamericano Del Niño: Editora Universitária Úrsula, Amais Livraria e Editora, 1995. 300-306